Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/josefhoffman0000arch

NEUE WERKKUNST

JOSEF HOFFMANN

Mit einer Einleitung

von

ARCHITEKT LEOPOLD KLEINER

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1927 by Friedrich Ernst Hübsch Verlag, Berlin, Leipzig und Wien. Den Druck besorgte J. S. Preuß in Berlin, die Einbände lieferte die Buchbinderei Lüderitz & Bauer A. G. in Berlin.

NEUE WERKKUNST

JOSEF HOFFMANN

Mit einer Einleitung

von

ARCHITEKT LEOPOLD KLEINER

FRIEDRICH ERNST HÜBSCH VERLAG / BERLIN
LEIPZIG UND WIEN

Das vorliegende Werk stellt die erste zusammenfassende Würdigung der Arbeit eines Mannes dar, dessen Wirken wie kaum das eines zweiten die Interessensphäre der Allgemeinheit berührt. Ist er doch der Repräsentant eines alle Dinge umfassenden Veredelungswillens, dessen Ziel nichts Geringeres als Erhöhung des Lebens bedeutet. Was immer auch dieser einzigartig begnadete Mensch formt, ob Wohnhaus, Möbel oder kleinste Gebrauchsgegenstände, immer stellen die Resultate als vollendete Kunstwerke restlose Erfüllung dar. Die Gestaltungskraft dieses Künstlers kennt kein Ding, das an sich zu klein oder unwesentlich wäre, um in sein Formresultat größte Glücksmöglichkeiten einzuschließen. Josef Hoffmann hat für alle Dinge, die unser tägliches Leben umgeben, in innigstem Befassen mit ihnen deren richtige und freudebringende Form gefunden. Nicht aber darin allein, daß er die Zweckdinge zu Akkumulatoren festlicher Schönheit und Freude gestaltet hat, liegt seine Bedeutung. Sie beruht vor allem in der Tatsache, daß durch sein Schaffen die Stadt, mit der er untrennbar verwurzelt ist, Wien, zur Wiege der modernen angewandten Kunst für das gesamte Abendland geworden ist.

Der gewaltige Erfolg, zu dem er der österreichischen Kunst 1925 auf der großen Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris verholfen hat, ist in aller dankbarer Erinnerung. Die hohen Ehrungen, die ihm aus diesem Anlasse Österreich und die französische Nation erwiesen haben, sind nicht allein einem ihrer im höchsten Maße würdigen Künstler, sondern dem Begründer der modernen euro-

päischen Architektur zuteil geworden. Der Blick auf das Schaffen des Nimmermüden, seinem Ausdruck nach immer Neuen erkennt in dessen Einzelwerk höchste Vollendung, im großen Zusammenhang aber noch lange nicht beschlossene zukunftsfroheste Entwicklung.

*

Im Laufe der Jahre meiner Tätigkeit an der Wiener Kunstgewerbeschule als Assistent Josef Hoffmanns habe ich in Wiener Tageszeitungen sowie in Zeitschriften des Auslandes auf Wien und die in dieser Stadt geleistete künstlerische Pionierarbeit hingewiesen. Eine zwischen Künstler und Publikum vermittelnde Tätigkeit ist um so wichtiger, je mehr die künstlerische Arbeit vom allgemeinen Publikumsbedürfnis abhängig ist. Keine andere Leistung ist in gleichem Maße durch die Forderung der Allgemeinheit in ihren Auswirkungen bedingt wie die der angewandten Kunst. Wie notwendig wäre hier die Herstellung eines harmonischen Einklanges zwischen Künstlererfüllung und Publikumswunsch!

Ohne persönliche Hintergründe ist die große Menge immer gegen das Genie. Ein weitverbreiteter Irrtum der modernen Anschauung findet die Begründung hierfür in der Behauptung, der Künstler wäre seiner Zeit geistig voraus. Das ist durchaus unrichtig. Es verhält sich in Wirklichkeit vielmehr so, daß der Künstler der Repräsentant seiner gegenwärtigen Zeit ist und sein Werk deren restlosen Ausdruck darstellt. Die große Menge jedoch kennt nur eine Einstellung auf das Vergangene, da dieses die Grundlage ihres Wissens und somit ihre Bildung darstellt. Darin ist die Ursache des sich im Nichtverstehen äußernden gewaltigen Gegensatzes zwischen dem Genie und seinen Zeitgenossen begründet.

Die Gegenwart ist in ihren Werten deswegen am allerschwersten erkennbar, weil die hierfür nötige Distanz fehlt. Daher ist es zu verstehen, wenngleich auch nicht zu billigen, daß sich die Menschen von heute lieber mit Dingen, zu denen sie vermöge ihrer Schulbildung bereits Jahrhundertdistanz haben, umgeben. Sie bedienen sich daher,

da ihnen die Einstellung und vor allem auch das notwendige Vertrauen zu den Äußerungen ihrer eigenen Zeit mangeln, der Mittel der Vergangenheit.

Nur vereinzelte Wohnungen von heute sehen nicht so aus, als gehörten sie Menschen längst vergangener Zeit. Ganz wenigen Häusern der Gegenwart merkt man es an, daß hoch über ihnen Flugzeuge fernen Zielen zustreben. Die Dinge, deren Art und Aussehen das Wesen der Gegenwart, der sie entstammen, spiegeln, gehören zu den seltenen. Hingegen genießt alles bereits bestimmt Eingeordnete, mit historischer Stilbezeichnung Versehene absolute Wertung, während der modernen Gegenwartsleistung immer noch mit abwartender Skepsis begegnet wird. Die Ursache für das Fehlen des nötigen Vertrauens zu den Gegenwartsleistungen liegt im Mißverstehen des Begriffes „modern". Der Gleichklang mit dem Wort „Mode" mißt nämlich auch der modernen Leistung einen nur wandelbar flüchtigen, zeitlich begrenzten Modewert bei. Es ist daher notwendig, zu zeigen, daß man gerade darin, die moderne Kunst als Modeäußerung zu bezeichnen, unrecht hat. Die Begründer der Gegenwartskunst haben sich, wie im Verlauf des Vorliegenden bewiesen werden wird, bemüht, die angewandte Kunst vom Moderegime, das in der Empirezeit seinen Beginn hatte, zu befreien, und sie wieder auf die sichere Basis handwerklichen Könnens zu stellen. Man muß von der tiefen Ehrlichkeit unserer Gegenwartskünstler Wollen wissen und muß deren wertvolle Arbeit kennen, um zu verstehen, wie tief noch die allgemeinen Forderungen unter den tatsächlichen Erfüllungsmöglichkeiten der Gegenwart stehen. Welch beglückende Werte hat unsere Gegenwart doch zu bieten!

Die Erkenntnis, daß Josef Hoffmann mit seiner Arbeit die Grundlagen, welche für ganz Europa das Fundament der neuen Form bilden, geschaffen hat, bedeutet für seine Zeitgenossen die große kulturelle Pflicht, alle ihre Werkforderungen nur durch wertvollste künstlerische Gegenwartsleistungen erfüllen zu lassen. Da nun allem wahrhaft aus

Gegenwart Gewordenen, Echten, die Zukunft gehört, bedeutet die Förderung der Gegenwartsleistung keineswegs Mäzenatentum den Künstlern gegenüber, sondern lediglich eine kulturelle Pflichterfüllung gegenüber der Zukunft. Das Vermächtnis an die Zukunft ist die Gegenwart.

*

Wenn man die Bedeutung einer Leistung ihrer ganzen Größe nach verstehen will, muß man vor allen Dingen einen Maßstab zu ihrer Schätzung aufstellen. Im allgemeinen sind die Wertschätzungen der meisten menschlichen Leistungen letzten Endes immer Relationen. Wir können das Große nur immer neben dem Kleinen, den Grad des Schönen nur im Vergleich mit dem Unschönen, die Schnelligkeit als Gegensatz zum Langsamen empfinden und abschätzen. Hierfür gibt es keine absoluten Werturteile, denn wir wissen niemals, ob gegenwärtig größte Leistungen in der Zukunft nicht zu überbieten sind. Alle Leistungen sind in gewissem Sinne zeitlich fixierte Rekorde. Nur eine Leistungsart ist von dieser relativen Wertungsmöglichkeit ausgenommen, eine menschliche Tat nur läßt sich bis in ihre Wurzeln werten und ihrer Bedeutung nach einschätzen. Es ist das die tiefste Menschheitsleistung, das Kunstwerk. Zu seiner Wertung gibt es einen Maßstab, der aber, da die Begriffe des Schönen wandelbar und die Grenzen des Großen nicht fixiert sind, ebensowenig im Schönheitsbegriff der ästhetischen Kunstbetrachtung wie im Werkformat besteht, sondern, da das Kunstwerk nichts anderes als eine Mitteilung an die Menschheit ist, wie der Wert einer jeden Mitteilung im Wahrheitsinhalt beruht. So war der Kampf um die Form zu allen Zeiten der Kampf um die Wahrheit.

Das Kunstwerk selbst ist die Summe vieler Wahrheitskomponenten, deren erste die Wahrhaftigkeit des Künstlerempfindens darstellt. Ferner muß der Künstler die wahren Forderungen seiner Zeit erfassen und sie in eine mit diesen übereinstimmende Gestalt bringen, die ihrerseits wieder aufrichtigst und wahrheitsgetreu die Materie,

aus der sie geformt ist, und den Zweck, dem sie zu dienen hat, bekennen muß. So ist es immer die Wahrheit, die sich in allen Perioden der Formwerdung als ausschlaggebender Faktor bekundet.

Wie das Wesen des Wahren zeitlich unbegrenzt ist, so ist es daher auch das Kunstwerk. Die Wahrhaftigkeitsausdrücke der Vergangenheit haben auch in der Gegenwart Geltung. Die Lüge entdeckt sich immer von selbst. Ihrem Wesen nach ist die Kunstgeschichte nichts anderes als die Historie vom Ethos der Zeiten.

Nur von ihrer inneren Wahrhaftigkeit aus müssen wir die echten Kunstäußerungen aller Zeiten auffassen. Dann werden wir verstehen können, welch tiefer Sinn den Formen, für welche die historische Schulbildung das Wort „Stile" übrig hat, innewohnt. Dadurch, daß man Äußerlichkeiten, wie Säulen, Gesimse und Bogen, durch Nachzeichnen und Nachmodellieren ehrte, schuf man den Schulgegenstand „Kunst". Da gab es nun soviel zu studieren und zu tun, daß man gar leicht über die Schnörkel und Größenverhältnisse eines Kapitäls daran vergessen konnte, wieso überhaupt die Menschheit zu diesen Formen gelangt war.

Bis zur Barocke war die Baukunst in allen ihren Äußerungen der restlose und wahre Ausdruck von Religion, Weltanschauung und Zeitgefühl. Auch alles andere bis dahin auf den Gebieten der Kunst Geschaffene hatte seine inneren Bedingungen im Leben und war daher seinem Formausdruck nach elementar, folgerichtig und gesetzmäßig wie die Vorgänge in der Natur selbst. Nichts, was nur äußeren Einflüssen entsprungen war, konnte entstehen.

Erst das Ende des achtzehnten Jahrhunderts bedeutet den Abriß des traditionellen abendländischen Schaffens, das solange währte, als die stetige Fortbildung der europäischen Zivilisation ihr Vorbild in den Normen römischer Rechts- und Gesellschaftsauffassung fand. Die französische Revolution stellt den Beginn einer Richtungsänderung dar, und Napoleon bedeutet auch für die künstlerische Entwicklung den Beginn einer neuen Epoche. Der wiedererstandene Imperialismus

mußte sich in ihm innerlich wesensverwandten künstlerischen Formen äußern. Durch die gleichzeitige Entdeckung und Ausgrabung Pompejis wurde hierfür die äußere Formanregung geboten. Die zutage geförderten Werke antiker Kunst stellten vollendete parallele, dem Zug der Zeit angepaßte Formausdrücke dar, an denen man so großes Gefallen fand, daß man von nun an bestrebt war, sie in allen Dingen nachzuahmen. Hierdurch erfuhr die Kunstentwicklung in dieser auf Nachahmung der Antike beruhenden klassizistischen Periode der Empirezeit zum ersten Male den Einfluß der Mode. Trotz des durch diese neue Modeeinstellung herbeigeführten Entwicklungsabrisses waren die künstlerischen Formäußerungen dieser Zeit dennoch wertvoll und kulturell bedeutend, da sie aus einem gesunden Handwerk, das allen Erzeugnissen den Stempel absoluter Qualität aufzudrücken vermochte, hervorgingen. Daher ist diese Periode immerhin als Wahrerin einer gediegenen Handwerkstradition zu werten. Unstreitiges Verdienst um die Erhaltung dieser Tradition fällt im damaligen Wien dem Hofbaurat Eduard Sprenger, einem Schüler Nobiles, zu, der zu seiner Zeit die Personifikation einer obersten Baubehörde darstellte. Für Österreich bedeutet er künstlerisch eine dem deutschen Baukünstler Schinkel parallele Erscheinung. Wie stark diese Sprengersche Bauperiode trotz aller zeitgenössischen Anfeindung war, ist daraus ersichtlich, daß sie noch lange Zeit nachher eine Entwicklungsmöglichkeit in sich barg, die ihren Ausdruck in den Dingen der Biedermeierzeit, der letzten Zeitepoche, deren äußere Formen das Resultat innerer Zeitlebendigkeit und handwerklichen Könnens waren, fand.

Als von England aus die Industrialisierung begann, wurde das Handwerk als die Grundlage traditioneller Werkentwicklung ausgeschaltet. Die Erfindung der Maschine schien ungeahnte Möglichkeiten zur Folge zu haben, die sich auch in der Entfaltung des technischen Verkehrs ausdrückten. Sie rief binnen wenigen Jahrzehnten in ihrem Wirkungskreis eine radikale Umbildung der menschlichen Arbeits-

und Erwerbsmethoden und somit auch der Lebensführung hervor, brachte neue Kräfte in die Volkswirtschaft und förderte neue Formen. Hand in Hand damit ging notwendig eine Umgestaltung des Bau- und Wohnungswesens vor sich. Der Feudaladel als Anwärter einer stetig fortgebildeten Bau- und Einrichtungstradition vom Burgenbau bis zum Barockschloß und Empirepalais verlor allmählich seine Position. An Stelle seines Ranges in individuell gestalteter Entfaltung anspruchsvoller Lebensführung traten die neuen Teilhaber am Reichtum. Sie bevorzugten den Schein der Geschichtlichkeit in effektsuchender Aufmachung und gaben dem Baugewerbe kombinative Aufgaben, statt struktiver organischer Bildungen zu erfüllen. Das war auch ganz verständlich, denn die bürgerlichen Bauherren dieser Zeit kannten für die Erfüllung ihrer Ansprüche an äußeren Luxus und Komfort keine anderen Vorbilder als die des Adels. Diesem Wunsche kam die zu dieser Zeit geübte Baukunst, deren höchstes Ziel sich mit dem Verlangen des Bürgers deckte, reichlich entgegen. Es begann eine merkwürdige Epoche gegenseitigen Nachahmens, in die sich Kunst und Bürgertum teilten. Während die Künstler dieser Zeit ihr höchstes Ziel in der Nachahmung vergangener Formen erblickten, ging des Bürgers höchster Wunsch dahin, es dem Adel äußerlich gleich zu tun. So kam es, daß um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nur mehr eine Modeeinstellung herrschte, die an alle Aufgaben von außen heranschritt. Die Notwendigkeit, der Form den Zweck voranzustellen, wurde wohl geahnt, doch fehlte es dieser verkehrsarmen, unelektrischen, philosophisch-historisch eingestellten Zeit an neuen Aufgaben. Daher war es vorerst lediglich künstlerischer Ehrgeiz, der sich gegen die altgewohnte gute Tradition auflehnte und zu seiner eigenen Befriedigung nach romantischer Betätigung auf Grund historischer Vorbilder trachtete. Die Zeit der Wiener Stadterweiterung und Anlage der Ringstraße kam diesen Bestrebungen weitestgehend entgegen und gewährte Baukünstlern wie Van der Nüll, Siccardsburg, Ferstel, Hansen und Schmidt ein selten reiches Arbeits-

gebiet. Die Leistungen dieser Künstler hatten, obgleich sie eklek-, tische, epigonenhafte Lösungen darstellten, dennoch die Qualität für sich. Es ist eine alte Wahrheit, daß in der Kunst alles unter der Voraussetzung des Könnens erlaubt ist. So haben erst die zahllosen Epigonen dieser großen Nachahmer die Epoche diskreditiert. Denn von diesen wurden nun vollkommen mißverstandene Formen aller Zeitepochen wiederholt und überdies noch in falschen Proportionen zu zwecklosen Kombinationen gereiht. An den Kunstschulen wurden ausschließlich „Stilarten" studiert, kopiert, nachgezeichnet und mißverstanden. Durch die Art des damaligen Bauens wurde nicht nur systematisch das Stadtbild verwüstet, sondern es wurden auch alle Äußerungen des Handwerks nachteilig beeinflußt. Wer kennt sie nicht, die vom Tapezierer und Dekorateur aus Architekturbüchern förmlich in die Wohnungen gepausten Möbel? Während bisher die Form aus handwerklicher Arbeit entstand, gelangte man jetzt über den Umweg der historischen Literatur dazu. Das bewirkte eine so vollständige Geschmacksverirrung, daß Haus und Heim jener Jahrzehnte den Eindruck machten, als hätten sich kulturfremde Barbaren des Landes bemächtigt.

Überall empfand man die Notwendigkeit, dieses Alte, das so gar nicht mehr mit den lebendigen Zeitforderungen in Einklang stand, zu verlassen. In aller Welt setzten Bestrebungen ein, die Kunst aus den erstarrten Gesetzen veralteter Formeln zu lösen. Als erste der Künste versuchte die Malerei ihre Befreiung von den akademischen Fesseln und fand das Heil in der Zuflucht zur Natur.

Das, was ihr allein Erneuerung bedeutete, zeitigte aber in der Anwendung auch auf die Baukunst, keineswegs befriedigende Resultate. Die Nachahmung der Naturformen führte in der Baukunst nur zu motivischer Bereicherung und somit auch Veräußerlichung.

*

In Wien begann 1898 die neue Aera mit dem Vorstoß einer kleinen, aber eigenartigen Gruppe junger Künstler, die sich nach ihrem not-

wendig gewordenen Austritt aus der alten „Genossenschaft bildender Künstler“ zu einer neuen „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, der späteren „Kunstschau“, zusammentat. Diese Wiener „Sezession“, an deren Spitze Josef Hoffmann, Josef Olbrich, Gustav Klimt und Koloman Moser standen, war sich dessen bewußt, daß ihre Aufgabe nicht darin bestand, die Kunst um neue Motive zu bereichern, sondern daß es vor allem galt, eher aus dem bestehenden uferlosen Formenreichtum zu gesicherten und entwicklungsfähigen Schaffensvoraussetzungen zu gelangen. Sie hat damals ein Programm aufgestellt und in der Folge auch durchgeführt, das dazu berufen war, die Grundlage des gesamten abendländischen Schaffens auf den Gebieten der angewandten Kunst zu bilden. Tatsächlich ist die Arbeit dieser kleinen Künstlergruppe in der späteren künstlerischen Produktion ganz Europas heute noch als Keimzelle deutlich nachweisbar. Hoffmann selbst hat sich später aus dem damaligen Künstlerkreis zurückgezogen und folgte unbeirrt nur mehr seinem eigenen innersten Künstlergeist, an dessen stetiger, ihm immer wesensverwandter gewordenen Ausprägung er allein seine Vollendung erblickt. Sein Hauptwerk aber, der Gedanke der Wiener „Sezession“, wird für den Neuentwicklungswillen aller Zeiten immer wieder den Jungbrunnen der Gestaltung darstellen. Das Programm der Wiener „Sezession“ ist nicht das Resultat einer Einzelanschauung oder Geschmacksrichtung, es ist der Ausdruck des zeitlosen Weltkunstethos. Es fordert Loslösung vom Veräußerlichten und Zurückführung auf die Wurzel des Schöpferischen, die Persönlichkeit. Es verlangt für die künstlerische Gestaltung der Dinge das innigste Befassen mit der Materie sowie die Erforschung aller ihr angepaßten Formmöglichkeiten als Echtheits-, Qualitäts- und Zeitausdruck. Alles das sind Voraussetzungen, derer sich alle Zeiten als Grundlagen für ihre Formausdrücke immer wieder bedienen werden, von Sezession zu Sezession . . .

Aus den grundlegenden Erkenntnissen der Wiener „Sezession“ hat der große Wiener Otto Wagner als erster der in historischen Formeln

erstarrten Baukunst neue Impulse verliehen. Er fand die neue Form in der Erfüllung der Gegenwartsforderungen durch die vom modernen Leben diktierte neue Grundrißgestaltung und in ihrem Ausdruck von Zweck und Konstruktion. So erwuchs der Baukunst Erneuerung. Was Otto Wagner für die europäische Baukunst an Unvergänglichem geschaffen hat, nahm durch seinen Schüler und späteren Mitarbeiter Josef Hoffmann eine ungeahnte völlig neue ins Universelle zielende Entwicklung. Hoffmann verkörpert einen neuen Typ des Baukünstlers, den Architekten. Es ist damit nicht zuviel gesagt, daß er der neuen Zeit erster Architekt war. Bis dahin gab es keine Architekten, sondern gewerbliche Baumeister, deren Tätigkeit sich lediglich auf das Bauen beschränkte. Hoffmanns Arbeit erst hat dem modernen Baukünstler die Grenzen bis ins Endlose geweitet. Durch sein Werk erhielten alle Dinge, die das Leben des Menschen umgeben, ihren Anteil am großen baukünstlerischen Gedanken und wurden so Geschöpfe eines Künstlergeistes. Durch die konsequente Entwicklung seiner tiefen Erkenntnis von der Einheit und Zusammengehörigkeit aller Dinge in seinem Werkausdruck hat Hoffmann den Gedanken der modernen Architektur als Kulturausdruck seiner Zeit begründet.

Da Hoffmanns Arbeit immer die Voraussetzung handwerklicher Durchführung bildet, war es notwendig, daß er dieser zunächst seine Hauptaufmerksamkeit zuwendete.

An der handwerklichen Grundlage fehlte es damals vollkommen. Die Industrie hatte die besten Arbeitskräfte an sich gezogen und beschenkte die Welt mit ihren Erzeugnissen, die billige maschinelle Nachahmungen handwerklicher Arbeit darstellten. Josef Hoffmann hat es richtig erkannt, daß die Wiedererweckung der angewandten Kunst nur als Resultat neubelebten Handwerkkönnens möglich ist. Nur damit konnte der notwendige Kulturanschluß an die Vergangenheit wieder gefunden werden. Zur Verwirklichung eines so hohen Gedankens bedurfte es aber einer Stätte handwerklicher Ausübung

und ungehemmter Weiterentwicklung mit allen erforderlichen Voraussetzungen, an denen es im damaligen bürgerlichen Gewerbebetrieb mangelte.

So entstand 1903, von Josef Hoffmann und Koloman Moser begründet, die „Wiener Werkstätte". Sie wurde als vorläufiger Endpunkt einer Entwicklung, die in England mit Ruskin und Morris begonnen hatte, gegründet. Im Rahmen der „Wiener Werkstätte" war Hoffmann die Möglichkeit geboten, sein Streben nach der Wiederherstellung ethischer Handwerksgrundlagen durch Erweckung des Sinnes für Qualität zu verwirklichen. Die Grundbedingung hierfür bildete die äußere Unabhängigkeit des Unternehmens, das, von der Notwendigkeit jeglichen Kompromisses frei, in idealer Ungebundenheit lediglich künstlerisch-handwerklichen Prinzipien gerecht werden konnte. Die „Wiener Werkstätte" war das erste Unternehmen, das sich die Aufgabe gestellt hatte, alle Gebrauchsdinge vom gut gebundenen Buch bis zu Stoffen, Kleidern, Lampen, Teppichen, Tapeten und Einrichtungen von Wohnungen, in einheitlichem Formwillen und einwandfrei edelster Qualität von Material und Arbeit herzustellen. Als Kriterien für die Qualität eines Gegenstandes gelten heute noch wie damals die Erfüllung der Materialechtheitsforderung und Brauchbarkeit. Das Gefüge eines Gegenstandes resultiert somit aus den Eigenschaften des verwendeten Rohstoffes und dessen richtiger werkgerechter Bearbeitung als restloser Ausdruck seiner Zweckerfüllung. Letzten Endes ist es das Formresultat einheitlich ethischen Künstlerwillens. Dieses Programm hat die „Wiener Werkstätte" bis zum heutigen Tage mit geradezu elementarer Konsequenz erfüllt. Dadurch ist sie befähigt, eine Fakultät und Instanz des Künstlerischen in unserem Leben zu bilden, an welche sich alle jene zu wenden haben, die für ihre Erzeugnisse auch die ethische Verantwortung tragen. Die „Wiener Werkstätte" hat durch ihre Arbeit bewiesen, daß die edle Form bei gleichem Material und Arbeitsaufwand keine Erhöhung des Kaufpreises bedeutet. In der Absicht und Arbeit der „Wiener Werkstätte"

sind sowohl die Bestandteile des Qualitätsbegriffes, Ethik und Ökonomie, Wahrhaftigkeit und künstlerische Beseelung, wie das wirtschaftliche Verantwortungsgefühl in einer Weise verwirklicht, die man ungescheut als beispielgebend für den sittlichen Ernst, mit dem die Warenerzeugung der Zukunft sich wird vollziehen müssen, bezeichnen darf.

Josef Hoffmanns eigene Schaffenstätigkeit gelangte im weiten Rahmen des Tätigkeitsgebietes der „Wiener Werkstätte" zur Vollendung. Die tiefe Wahrheit und Ehrlichkeit seines Schaffens teilten sich als ethische Grundlage der ausführenden Werkarbeit mit. Schon durch die Notwendigkeit der Lösung seiner dem Handwerk gestellten Aufgaben hat er dessen Grundlagen neu geschaffen. Mit unendlicher Liebe hat er sich dem Durchdenken und Gestalten der Dinge des täglichen Lebens gewidmet und hat an Hand der erzielten Resultate gezeigt, daß in der Kunst das Wie wesentlicher ist, denn das Was. Er hat bewiesen, daß ein kleiner Gebrauchsgegenstand im künstlerischen Sinne seiner Form nach wertvoller sein kann als manches Bauwerk. Ebensowenig entscheidet das verwendete Material den alleinigen Wert eines Dinges. In künstlerischer Beziehung sind solche aus Gold oder Silber denen aus Kupfer oder Messing gleichwertig. Der richtige Maßstab für ihre Schätzung beruht lediglich in der künstlerischen Idee und handwerklichen Durchführung. Die Arbeit des Kunsthandwerkers ist mit der des Malers oder Bildhauers gleichwertig. Es besteht eine viel verbreitete Anschauung, daß zwischen einem guten Wohnhaus und einer guten Teekanne ihrem künstlerischen Wert nach eine Unterschiedlichkeit bestehe. Viele meinen, daß die künstlerische Leistung für das Zustandekommen des einen höher zu werten sei als die, welche zum Entwurf der anderen notwendig ist. Diejenigen, die das glauben, wissen gar nicht, wie wenig sie vom Wesen der Dinge kennen. Die künstlerische Bewältigung des formatlich Kleinen stellt wie die Lösung großer Aufgaben ganz die gleichen, wenn nicht noch größere Anforderungen an die Kapazität des Künst-

lers. Ein Bauwerk ist seinem Wesen nach nichts anderes als eine potenzierte Teekanne. Die Gestaltungsobjekte des Architekten sind wie die des Malers lediglich Motive. Weder Größe noch Zweck allein bestimmen den Wert oder Unwert eines Werkes. Diese Erkenntnis von der inneren Gleichwertigkeit aller Dinge in ihrer vollendeten künstlerischen Gestalt hat Hoffmann mit seinem Werkausdruck der Gegenwart bewiesen. Er hat aber nicht allein die Äußerungen des Handwerks, sondern auch die bisher isolierten Einzelausdrücke der bildenden Kunst dem großen baukünstlerischen Gedanken eingeordnet. In den Zeiten künstlerischer Hochblüte erfuhren die bildenden Künste durch eine innige Verschmelzung mit der Baukunst ihre höchste Vollendung. Erst das Malen von Staffelbildern und die Anfertigung von Atelierplastiken benahmen ihnen später die gesicherten Grundlagen. Erst Hoffmann hat die Maler von ihren Staffeleien weg in den gebauten Raum der Wand gegenübergestellt, die Bildhauer aus ihren Ateliers auf das Baugerüst gerufen und ihnen dadurch wieder die lebendige Aufgabe mit ihren einzigartigen Möglichkeiten ganzen Könnenentfaltens geboten. Das bedeutete keineswegs Unterordnung, sondern Einordnung in eine große Idee.

Es ist klar, daß der Begründer des Einheitsgedankens „Architektur" auch das Einzelding aus einem Gedanken heraus gestaltet und als oberstes Gesetz die Einheitlichkeit aller seiner Teile untereinander erfüllt. Wie beim musikalischen Bau einer Fuge ist in Hoffmanns Arbeit immer das eine organisch aus dem andern gewachsen.

Der gleiche Künstler, dessen Schaffen auch nicht zwei sich äußerlich gleichende Dinge ein und derselben Zweckbestimmung kennt, dessen Einfallskraft und Originalität eine derartige Einschränkung einfach nicht dulden würden, ist andererseits von ökonomischer Beherrschtheit des Formeinfalls, die ihresgleichen nicht hat. Es wäre eine überaus reizvolle Aufgabe, wollte man an Hand seiner Werke den Weg verfolgen, den ein ornamentaler Einfall vom Tage seines ersten Auftauchens zurückgelegt hat, bis er über mannigfache Anwendungs-

möglichkeiten seine endgültige, nicht mehr variable Form erreichte, um nun von da an einen völlig neuen Entwicklungsweg in einer ganz anderen Sphäre anzutreten. Einen ganz ähnlichen Formentwicklungsweg findet man in den Werken aus hohen Kulturepochen der Vergangenheit. Es war da gar nicht selten, daß Motive, welche beispielsweise die Goldschmiedekunst gezeitigt hatte, in die Textilkunst aufgenommen und in deren Werken weiterentwickelt wurden. Dieses besondere, innere Charakteristikum der Hoffmannform bedeutet nicht bloß für des Meisters Schaffen einen ökonomischen Faktor, sondern etwas weitaus Tieferes. Wir merken nämlich hier das Phänomen, daß die Formentwicklung jahrhundertelanger Kulturperioden sich im Werk einer Einzelpersönlichkeit in gleicher Konsequenz vollzieht. Vielleicht ist das ein Grundzug im Schaffen des Genius.

Wie Hoffmann die Form eines Dinges aus dem alten, bleibenden Zweck des Dienensollens neu gestaltet, wie er der bildenden Materie, sei sie Glas, Metall, Holz oder Leder, die gewonnene Formerkenntnis anzupassen weiß, geschieht immer in einer Weise, die auch für die Materie die bequemste ist. Stets entwirft er als Tischler, Glasbläser, Metallarbeiter oder Buchbinder, den ausführenden Arbeitsvorgang miterlebend und zugleich alle letzten technischen Möglichkeiten nützend. Das handwerkliche Verstehen verleiht seiner Arbeit, auch wenn sie noch so sehr Ausdruck unerhörter Einfallsgabe ist, dennoch das feste Gerüste technischer Basis.

Hoffmann zeichnet nie am Reißbrett. Seine unvergleichlichen auf „Quadratlpapier“ mit „Einserblei“ hingeworfenen Skizzen, die er zusammengefaltet aus der Tasche zu ziehen pflegt, zeigen Lösungen vom Ausdruck des Erstmaligen. Sie scheinen in der geometrischen Klarheit ihrer projektiven Darstellung aus der Hand des künstlerisch geschulten Handwerkers in festlicher, hieratischer Schönheit hervorzugehen und erfüllen die strengsten Forderungen an Aufbau und Gebrauchswert. Wie klar beweist doch Hoffmanns Arbeit, daß die wahre

Freiheit nur auf der Grundlage von Bindungen bestehen kann. Die Zweckforderung ist für ihn durch ihre Erfüllung geradezu die Grundlage der neuen Form. Wie unrichtig ist es daher, eine von Hoffmann erdachte Form neu zu nennen. Sie erscheint uns in ihrer Selbstverständlichkeit so längst bekannt wie alles Neue, das wir als wahr erkennen. Die Originalität der Hoffmannform liegt in ihrer Wahrhaftigkeit und faszinierenden Richtigkeit. Nichts ist in Hoffmanns Arbeit Willkür. Intuition selbst ist noch eins mit Logik. Das auch dort, wo flüchtige Betrachtung nur Schmuck und Außenseite zu merken wähnt. So hat Hoffmann einmal einen profilierten Bucheinband entworfen. Ein bekannter Kunsthistoriker hat die Gelegenheit genützt und in einem Referat die Unmöglichkeit eines solchen Einbandes für die Unterbringung in einem Bücherkasten nachgewiesen. Nun verhielt es sich aber so, daß dieser Einband nicht für ein Buch, sondern für ein Album entworfen war. Da nun derartige Einbände die Eigenschaft haben, nach längerer Zeit uneben zu werden, hat Hoffmann, um diese Veränderung zu verhindern, durch diese Profilierung eine Versteifung geschaffen.

Sehr mit Unrécht hat ihm Kurzsichtigkeit das erst durch seine zahlreichen Epigonen diskreditierte Ornament zum Vorwurf gemacht. Wie weder der Dichter Wortschönheit, noch der Musiker äußere Melodie erstrebt, so wenig ist für Hoffmann das Ornament Selbstzweck. Da er in allen Dingen deren primäre ursprüngliche Wesenheit in archäischer Formgebung gestaltet, sind alle seine Werke, auch die formatlich kleinsten, wie alles Einfache monumental und wie nur dieses allein auch wahrhaft detailunabhängig ornamental.

Das, was sich also als Schmuck, als Ornament darstellt, ist in Wahrheit der Ausdruck einer tief in Hoffmanns Künstlerpersönlichkeit wurzelnden Bedingtheit. Ihm wird jede künstlerische Äußerung zu Ornat.

Trotz allem wäre jemand, der Hoffmann nur als einen genialen Ornamentiker bezeichnen würde, weit von der richtigen Einschätzung

dieser Künstlerschaft entfernt. Deren Wesentliches liegt in etwas ganz anderem: Im Geschenk der Gnade, über das nur der wahrhafte Künstler verfügt, in der unlernbaren Fähigkeit des Beherrschens der Proportion, dem gefühlsmäßigen Wissen um die richtigen Maße und guten Verhältnisse der Dinge. Darin allein ruht Hoffmanns unvergleichliche Künstlerschaft.

Nur ein Meister wie er durfte als erster die Stilfrage als alleinige Äußerung der schöpferischen Persönlichkeit lösen. Seit Hoffmann gibt es keine anderen Voraussetzungen für die Formprägungen, als die durch die Künstlerpersönlichkeit bedingten. Damit hat er den Künstlern die Vorurteilslosigkeit und Schaffensfreiheit gegeben. Von allen veralteten Formfesseln erlöst und befreit, kann der Künstler, wieder aufatmend, sich selbst in seinem Werk gestalten. Die daraus erwachsende gesteigerte Verantwortlichkeit ist um so leichter zu tragen, je mehr er Hoffmanns Beispiel von der Wahrheit als oberstem Formgesetz folgt. Diesen Weg der Wahrheit im Formausdruck ist in unseren Tagen als erster Josef Hoffmann gegangen. Dadurch hat er für die Gestaltung aller uns umgebenden Dinge Beispiele gegeben, die von der Welt in Zukunft nicht mehr zu umgehen sein werden. Was seither in Europa und darüber hinaus entstanden ist, wäre ohne die Arbeit Josef Hoffmanns undenkbar gewesen. Wie alles wahrhaft Große wurde auch sein Werk Welteigentum.

*

Zu Pirnitz in Mähren am 15. Dezember 1870 geboren, besuchte Hoffmann nach zwei vergeblichen Versuchen, die Quinta des Iglauer Gymnasiums jemals erfolgreich zu absolvieren, die Staatsgewerbeschule in Brünn. Nach deren Verlassen ging er nach Würzburg, wo er ein Jahr lang bei Kasernenbauten tätig war. 1892 kam er nach Wien und war hier zwei Jahre lang Hasenauers Schüler an der Akademie der bildenden Künste. Nachdem er ein weiteres Jahr die Schule Otto Wagners besucht hatte, wurde er des Meisters Mitarbeiter in dessen Atelier. 1889 erfolgte Hoffmanns Berufung an die Lehrstelle

für Architektur in der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Hier fand er in der Erweckung und Fruchtbarmachung der schöpferischen Kräfte, die aus allen Ländern zusammenströmten, den Weg, seine Kulturmission zu erfüllen. Seine pädagogischen Fähigkeiten zeigten sich den künstlerischen durchaus analog. Hoffmanns Schüler haben nie das Gefühl, dem Lehrer, sondern das, ihrem Mitarbeiter gegenüberzustehen. Der Pädagoge Hoffmann weiß, daß es in der Kunst nichts zu lehren gibt, daß somit seine Hauptaufgabe darin besteht, Talente zu erkennen, diese aber sich selbst vollenden und ausleben zu lassen. „Ich kann Ihnen nur zeigen, was an Ihrer Arbeit unrichtig ist," pflegt Hoffmann dem Schüler zu sagen, „ebenso kann ich Ihnen zeigen, was an ihr Richtiges und Gutes ist. Formal beeinflussen will ich Sie nicht, denn auf diese Dinge kommen Sie, sind Sie eine Persönlichkeit, ohnedies von selbst." In dieser Formel liegt nicht nur Hoffmanns Lehrweise, sondern überhaupt der Kunstpädagogik Wesentlichstes eingeschlossen.

Ein Lehrer, ginge er von anderen Gesichtspunkten als diesen aus, würde seine Schüler zu unselbständigen Nachahmern erziehen und dadurch schwer schädigen. Auf die Schülerfrage: „Was soll ich arbeiten?" pflegt Hoffmann gewöhnlich mit dieser Gegenfrage zu antworten: „Wenn Sie selbst es nicht wissen, wovon Sie Freude haben, wie kann ich es Ihnen sagen?" Die gedeihlichste Arbeit kommt eben nur dann zustande, wenn sie mit Freude geleistet wird.

Der Erfolg der Hoffmann-Schule ist das Resultat einer Führung, die lediglich die individuelle persönliche Eigenart des Schülers kultiviert. Der Grundsatz der Schule, welcher für die Gestaltung aller Dinge die richtige Behandlung des Materials und dessen richtiger Konstruktion fordert, bietet die Voraussetzung für immer neue Ideen und neue Möglichkeiten. Nur auf dieser Grundlage der Zweckerfüllung will Hoffmann die Form der Dinge auch durch seine Schüler gefunden wissen. So war schon so mancher von ihnen enttäuscht, daß der Meister, statt eine besondere Fensteranlage eines ihm zur Begut-

achtung vorgelegten Hausprojektes zu loben, vor allem danach fragte, ob man diese Fenster auch leicht öffnen und reinigen könne. Hoffmann verlangt, daß seine Schüler an alle Aufgaben mit größter Vorurteilslosigkeit herantreten und daß kein Vorbild ihre Stellungnahme den Dingen gegenüber beeinflusse.

Die Früchte seiner Lehrtätigkeit machten sich schon nach wenigen Jahren im Wirken der Schüler geltend. Sie verließen die Schule nicht als hemmender Haft entwichen und vielleicht fürs Leben mit den Fesseln maniristischer Abhängigkeit von der Art des Lehrers gekettet, sondern erwiesen sich eingeweiht in die vielfach komplizierten und angelreichen Eigenschaften des Materials sowie vertraut mit seiner werkgerechten Behandlung und fähig, aus beobachtender Einsicht in die Lebensbedürfnisse zu disponieren und planen. Der Kundige erkennt sie an der Methode konsequenter und sachlich folgerichtiger Lösungen, in denen gereifte Erfindungskraft zu eigener Formenbildung gelangt. Das erreicht eine Schule nicht durch ein System starrer Regeln und Formeln.

Die Hoffmann-Schule steht in jeder Beziehung gewiß einzig da. Sie hat sich, da in ihr allein die Leistung entscheidet, von der Schultradition pünktlichen Beginnens durchaus entfernt und beginnt täglich zwischen 8 und 12 Uhr vormittags.

Sie bietet aber auch schon äußerlich ein buntes und vielgestaltiges Bild. Im zweiten Stockwerk der Kunstgewerbeschule am Stubenring in Wien liest man auf einem Türschild „Fachklasse für Architektur, Professor Josef Hoffmann". Nun betritt man einen Korridor, von dem aus eine Anzahl Glastüren in kleine Kojen führt und deren jede einige Schüler und Schülerinnen bei der Arbeit vereinigt. Einträchtig arbeitet da die Modekünstlerin neben ihrem Kollegen, der auf dem ernsten Reißbrett den Entwurf für ein Wohnhaus plant. In den anderen Kojen wieder werden Stoffe, Kleider und Schuhe gezeichnet, sowie Entwürfe für Typen von Kleinhäusern und Siedlungen, wie für Möbel, Theater- und Filminszenierungen angefertigt. Außerdem werden

von Firmen erteilte Entwurfsaufträge durchgeführt. Es gibt wohl kaum ein gewerbliches Gebiet, das diesen jungen Künstlern nicht Anlaß zu gründlichster Betätigung böte. Zahlreiche Erzeugerfirmen des Auslandes wenden sich daher auch immer wieder an die Hoffmann-Schule, um in Form von Aufträgen an die Schüler konkurrenzfähige Entwürfe für ihre Erzeugnisse zu erlangen. N. A. Durch intensives Befassen mit den mannigfachen Problemen stellt die Hoffmann-Schule für die Gegenwart einen ersten Kulturfaktor dar. Sie ist, da sie ein Symbol für des Meisters eigene Architekturauffassung darstellt, die Schule der angewandten Kunst.

Josef Hoffmann hat bisher leider noch keine Gelegenheit gehabt, in Wien an öffentlichen großstädtischen Repräsentationsgebäuden sein Künstlertum zum Ausdruck zu bringen. Daher war es nur natürlich, daß er sich formatlich kleineren Aufgaben gewidmet hat. In dieser Beschränkung ist es ihm aber dennoch wie keinem zweiten geglückt, das Unbeschränkte, allgemein Gültige zu finden. Dazu zählen seine Heimschöpfungen. Hätten wir von ihm nur das eine, daß er in unseren Breiten als erster mit der kraftvollen Konsequenz unbeirrbar innerer Sicherheit das Wesen des Hauses seines Raumorganismus und die Gegenstände seiner Einrichtung aus den verkrusteten Formen jahrhundertealter Bildungen löste und sie uns wieder blank in ihrer Wesenheit zur Verfügung stellte, wäre es genug des Rühmlichen.

Zu der Zeit, als Hoffmann seinen ersten Wohnhausgrundriß schuf, bildete seine Art ein Neues. Man baute damals noch sogenannte „Villen", die äußerlich auf lächerliche Dimensionen reduzierte Nachahmungen von Renaissancepalästen oder gar mittelalterlichen Burgen darstellten. Die Stilfrage war entscheidender, nicht die Bewohnbarkeit. Daher waren die Innenräume ihrer Anlage nach der äußeren Hausfassade untergeordnet, und ihrer Bewohnbarkeit wurde demnach nur wenig Aufmerksamkeit zugewendet. So waren Haus und Wohnung zu zeitfremden Attrappen geworden und dienten nur dem äußeren Schein.

Da schaffte Hoffmann Wandel. Er begann das Wohnhaus, nicht wie man es bisher getan hatte, von außen von der Fassade her zu bauen, sondern er wendete seine ganze Aufmerksamkeit dem Studium des Lebens der Menschen, für die er es baute, zu. Aus deren Gewohnheiten und Forderungen schaffte er für sie Räume, von denen jeder einzelne, was Größe und Anlage aller seiner Details betrifft, Gegenstand innigsten Befassens wurde. Aus deren richtiger Reihung entstand das organische Gefüge des Grundrisses und Aufbaues sowie als deren letzte Konsequenz das Wohnhaus, dessen äußere Schönheit nicht aus einem äußerlich dekorativen Willen, sondern aus Erkenntnissen der Maßverhältnisse zwischen Kubus, Wand und Fenster resultierte.

Im Westlande Europas erhebt sich in der Avenue de Teroueren Brüssels nach fünfjähriger Bauzeit seit 1911 das Palais Stoclet. Keine Gesimse oder Säulenordnungen, weder Loggien noch Kolonaden kennzeichnen hier den Palastbau. Dennoch ist er so unverkennbar Gefäß erhöhter Lebensführung, wie es einst die Paläste der Renaissance und des Barock waren. Im Glanze des weißen schwedischen Marmors schimmernd, baut er sich in ausdrucksvoller Körperlichkeit auf. Aller Raumgehalt ist in den klar umzeichneten Flächen der Bauglieder ausgeprägt und zusammengefaßt. Die großen festlichen Raumeinheiten, die Zimmerfluchten, die Nutzraumgruppen und das durchlaufende Stiegenhaus. Kanten gegen Kanten, Form auf Form fügen sich Kuben und schlanke Prismen in hierdurch längst erfülltem Kubismus zum harmonischen Formakkord.

Als Hoffmann seine Studien auf klassischem Boden betrieb, hat er nicht ausschließlich die offizielle Architektur studiert, sondern sich mehr zu den kleinen primitiven Behausungen der Landbevölkerung hingezogen gefühlt. Das Menschliche an deren Wohnstätten, das sich in ihren Proportionen und Naturangepaßtheiten äußert, hat ihm mehr zu sagen gehabt, als der großen Paläste Säulenordnungen. Gerne geht er dem bereits Anerkannten aus dem Wege und verfolgt lieber Ur-

sprung und menschlichen Zusammenhang der Dinge, um sie von da aus neu zu entdecken. So hat er sich der Gestaltung aller der Dinge, die das Leben der Menschen im Hause umgeben, gewidmet und dadurch einer Reihe wichtiger Industrien mannigfache Anregungen geboten und ihr Aufgaben gestellt, deren werkrichtige Lösung auch eine Standardisierung des Qualitätsbegriffes bedeutete. Alles so Vielfältige, zum Gefüge des Hauses Gehörige, das sich als Resultat mannigfacher Handwerksleistungen als Wand, Tapete, Fenster, Tür, Ofen, Möbel, Teppich, Vorhang und Beleuchtung darstellt, hat seine künstlerisch vollendete Form von Hoffmann erhalten und findet sich in der großen organischen Einheit seiner Wohnbauten harmonisch vereinigt. Jedes Hoffmannhaus ist daher die Synthese seines Erbauers allumfassenden einheitlichen Künstlerwillens. Es ist seiner Gestalt nach ein Dokument einheitlichen Zeit- und Persönlichkeitwollens und somit reinster Kulturausdruck.

*

Daß der Wiener Stil den Weg in die Welt fand und daß die österreichische Moderne in achtunggebietender Form wirksam wurde, veranlaßt wieder die Berufung auf Hoffmann, der hierzu wesentlich beigetragen hat. Schon die ersten Sezessionsausstellungen hatten durch ihre Form epochal gewirkt. Mit ihnen war eine neue Erscheinung der Monumentalität in die Reihe der künstlerischen Vorstellungsmittel getreten. Sie erreichte, die ihrer selbstbewußte Ausbildungsfähigkeit ganz in der Ausstellung von Klingers Beethoven in der Sezession. 1900 wurde Hoffmann zur Einrichtung der österreichischen Kunstgruppe auf der Pariser Weltausstellung berufen. Diese Berufungen wiederholten sich, so oft es galt, die österreichische Kunst auswärts zu repräsentieren. 1909 in Buenos Aires, 1911 auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom, wofür Hoffmann das österreichische Haus mit der architektonischen Einordnung der Gigantengestalten Anton Hanaks schuf. 1912 den Hanaksaal der Kunstausstellung in Dresden, 1913 die Baugewerbeausstellung in Leipzig und 1914 ebenda die Einrichtung des österreichischen Hauses der „Bugra“. Im gleichen Jahre

führte auf der deutschen Werkbundausstellung zu Köln Hoffmanns österreichisches Haus mit seiner Exposition zum größten bis dahin dem österreichischen Kunstgewerbe und besonders den Werken der „Wiener Werkstätte" beschiedenen Erfolg. Während der Kriegsjahre folgten noch die staatlichen propagandistischen Kunstausstellungen in Stockholm und Oslo, deren Anordnung gleichfalls in Hoffmanns Händen lag. Daneben wirkten noch zahlreiche Expositionen der „Wiener Werkstätte" in allen Weltstädten und insbesondere in den deutschen Meeresstädten.

Das Haus Österreichs auf der großen Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung, welche im Frühjahr des Jahres 1925 in Paris stattfand, war wieder Josef Hoffmanns Werk. Diese Ausstellung, eine Dokumentation der edelsten Gesinnung der französischen Nation, die dadurch als erste nach dem Kriege die internationale Völkervereinigung im Zeichen der Kunst angebahnt hatte, war ihrem Programm nach im besten Sinn des Wortes zeitgenössisch und qualitativ. Alle Imitationen und Anlehnungen an alte Stile fanden grundsätzlich keine Aufnahme. Zweck und Material allein dominierten in der nur aus Stoffcharakter, Verwendungsabsicht und Bearbeitungstechnik gewonnenen Form. Von den Ausstellungsplätzen, die unentgeltlich an die Nationen vergeben wurden, war den österreichischen Künstlern einer an der Alexanderbrücke gegenüber den französischen Restaurants am anderen Seineufer zugefallen. Er erwies sich aber für das stattliche Projekt Hoffmanns als zu klein. Wie es jeden echten Künstler reizt, aus eine Schwierigkeit eher eine neue originelle Schönheit entstehen zu lassen, so hatte auch Hoffmann den Einfall, das Ausstellungsgelände künstlich über die Ufermauern und das Inundationsgebiet hinweg durch eine große, auf schlanken Betonpfeilern ruhende Flußterrasse zu vergrößern. Seiner Architektur nach stellte der österreichische Pavillon Hoffmanns einen wichtigen Punkt in des Meisters Schaffensentwicklung dar. Er war die Vollendung eines seit langem schon in Hoffmann lebenden künstlerischen Gedankens.

Während der Großteil seiner bisherigen Bauten eine konsequent durchgeführte, strengste Vertikalgliederung zeigte, finden sich in denen aus den letzten Jahren immer wieder Versuche querorganisierter Teilungen. Das Haus Ast am Wörthersee, das unmittelbar vor dem Pariser Pavillon entstand, steht schon ganz unter diesem horizontalen Gliederungswillen. Nach einem langen Entwicklungsweg ist der bisher nur immer andeutungsweise versuchte Architekturgedanke am österreichischen Pavillon in Paris zur freudigen Bejahung geworden. In seiner Art der Einteilung bildet er eine Gliederung, die bisher in der Geschichte der Baukunst nicht zu verzeichnen war. Es ist interessant, bei einem Rückblick auf des Meisters Schaffen die Entdeckung zu machen, daß ein kleines Experiment mit einer einmal mutwillig der Quere nach in der Wohnung Marx (1911) über die Wand geklebten Streiftapete tatsächlich zur Voraussetzung dieses neuen Gliederungsgedankens geworden ist. Etwas, was vielleicht flüchtigen Beschauern damals nur als ein geistreicher origineller Versuch erscheinen konnte, ist tatsächlich zum Ausgangspunkt für eine neue Architektur geworden. Am Ende gehört doch dem naiv mutigen Zugreifen der Erfolg. Das, was der Klügelnde in jahrzehntelangem Bemühen weder erdenken noch erreichen kann, wurde hier mit einem kühnen Griff Eigentum des Vorurteilslosen.

Betrachten wir die kirchlichen Bauten der Vergangenheit, so finden wir, daß deren vertikale Gliederung für den Beschauer himmelwärtige Blickführungen bedeutet. Ihre Architekturteilung versinnbildlicht somit das religiöse Fühlen. Unsere der greifbaren Wirklichkeit dienende Architektur von heute ist erdgebunden. Hoffmann hat ihr die horizontale Gliederung verliehen, welche zu ihrer Betrachtung eine Blickführung von links nach rechts erfordert, die, fortgesetzt ins Unendliche, den Horizont darstellt. Wie dieser will sie den Erdball und seine Völker umschließen. Daher ist sie das Symbol für die Bestrebung erdumspannender Völkervereinigung. Demgemäß ist Hoffmanns Architektur der Formausdruck unserer Gegenwart.

Die Außenwände des österreichischen Pavillons auf der Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris wurden von Querorganisationen bandartiger Profile klarster Prägung gebildet. Diese ruhig monumentale Architekturgliederung trug als einzigen Schmuck in plastischen Lettern und erläuternden einfachen Emblemen die Namen aller der großen Männer, deren Werk es vergönnt war, Welteigentum geworden zu sein. Es waren die Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner, Brahms, Gustav Mahler, Namen, die aller Welt geläufig sind, da sie Menschen angehören, deren Schaffen über alles Zeitliche hinaus ewige Meilensteine und Stützpunkte kultureller Menschheitsentwicklung bedeutet. Ist ja die europäische Musikproduktion auf das Werk dieser Großen der Menschheit aufgebaut. Während der rund 100 Jahre, in welchen Zeitraum dieser Meister Erdenwirken fällt, haben sie in Wien gewirkt und in dieser Stadt die Voraussetzungen für das abendländische Musikleben geschaffen.

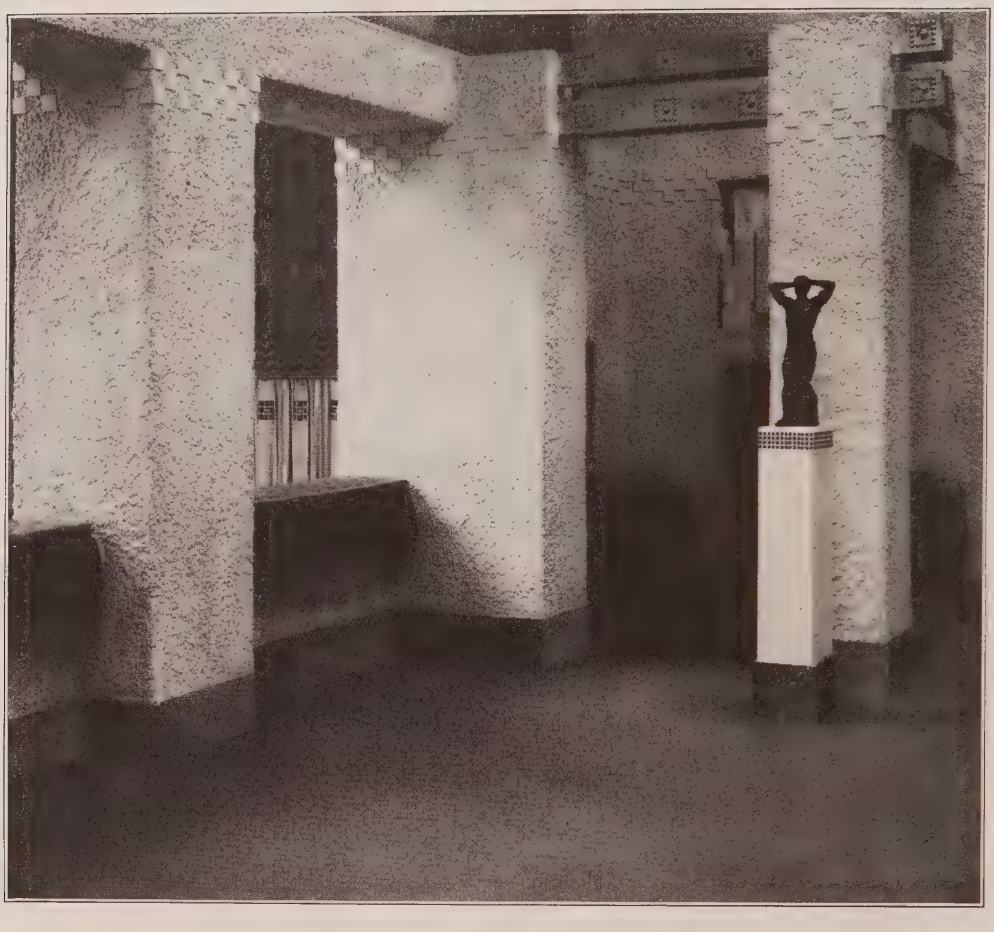
Hoffmanns horizontale Architekturprofile, die mit den Namen dieser Unsterblichen geschmückt sind, sind in ihrem Parallelsein untereinander ein Symbol für eine der Musik parallele Entwicklung auf den Gebieten der angewandten Künste in Wien. Wie die Musik hat auch die angewandte Kunst von Wien aus seit der Begründung der Wiener Sezession eine ganz gleiche Entwicklung genommen. Durch Hoffmanns entscheidenden Einfluß hat sie vollendete Ausdrucksformen gefunden, die für die übrige Welt von richtunggebender Bedeutung geworden sind. Die Wiener Sezession bleibt, da sie sich die Neugestaltung des Formausdrucks zur Aufgabe gestellt hat, die bisher einer jahrhundertelangen, fortschreitenden, organischen Entwicklung bedurft hatte, die größte Tat der kunstgeschichtlichen Evolution. Zu keiner Zeit noch vorher wurde wie damals die Entwicklung der Form durch eine Persönlichkeit und deren Beispiel bestimmt. Was immer auch seit damals auf den Gebieten der angewandten Kunst in Europa entstanden ist, beruht auf der Schaffensgrundlage Josef Hoffmanns.

Im gleichen Maß, wie es der klassischen Wiener Musikschule vorbehalten war, ist es auch Hoffmann und seinem Kreis vergönnt, richtunggebend und befruchtend auf die europäische Kunstentwicklung einzuwirken.

Nichts beweist dies wohl klarer als die Stilforderung, die 1925 von der künstlerisch empfindsamen französischen Nation aufgestellt wurde ... en donnant a chaque object une forme logique, harmonieuse, exactement adaptée aux conditions de la vie actuelle et traduite par une exécution parfaite . . . hieß es da in der Einladung an die Nationen zur Beteiligung an der Großen Internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris. Diese Stilforderung war die höchste Erfüllung des Formwunsches der Wiener Sezession.

Leopold Kleiner.

Abbildungen



AUSSTELLUNG SEZESSION, WIEN 1900

HAUS HENNEBERG, WIEN, HOHE WARTE 1902/03

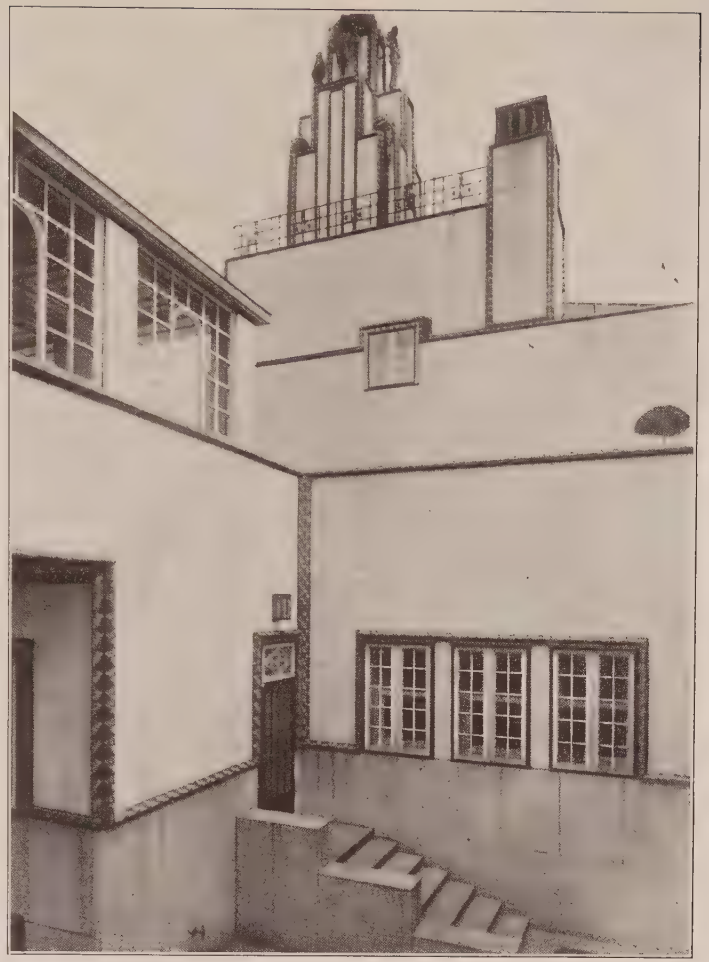
SPEISEZIMMER, FRITZ WÄRNDORFER, WIEN 1903/04

SANATORIUM PURKERSDORF 1904—1906

EINGANG 1904—1906

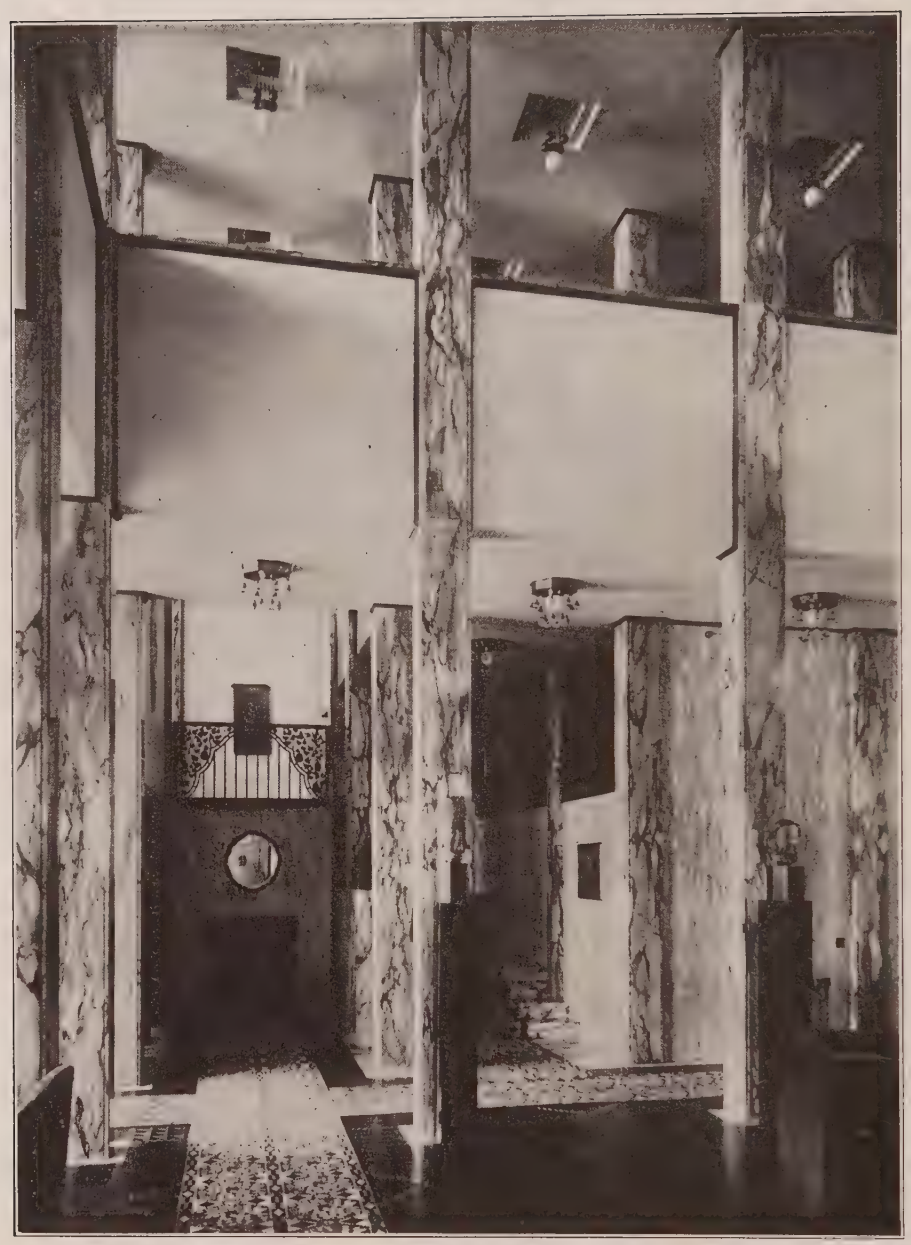
BÜRORÄUME DER WIENER WERKSTÄTTE 1904/05

PALAIS STOCLET, BRÜSSEL 1905—19

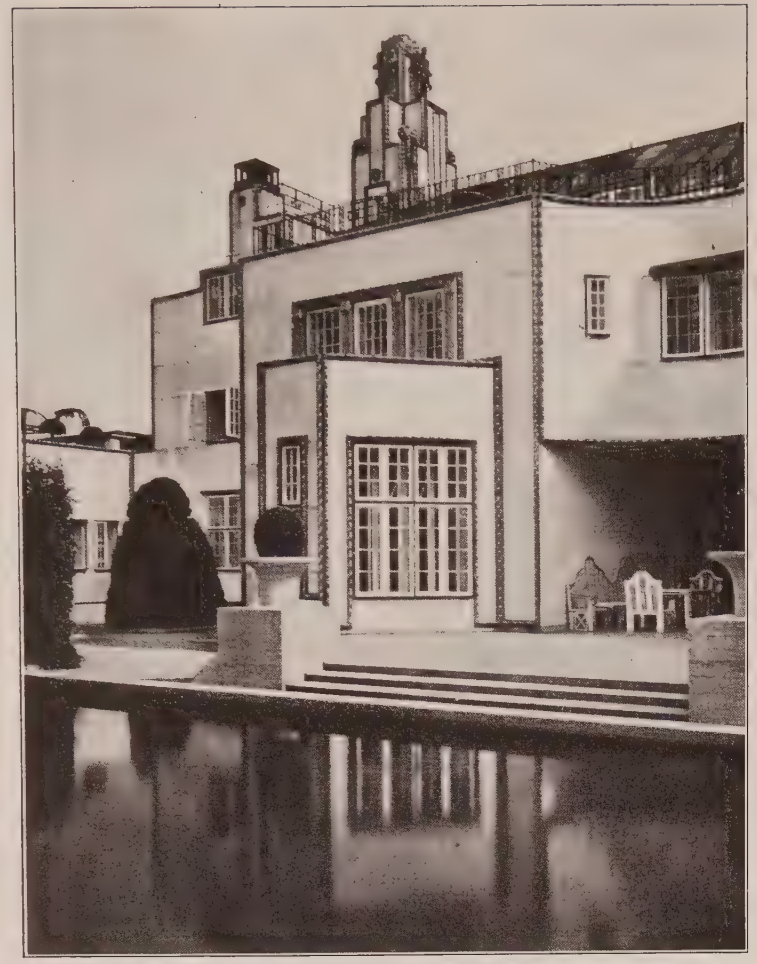


PALAIS STOCLET, BRÜSSEL 1905—1911

PALAIS STOCLET, BRÜSSEL 1905—1911



PALAIS STOCLET, BRÜSSEL, HALLE 1905—1911



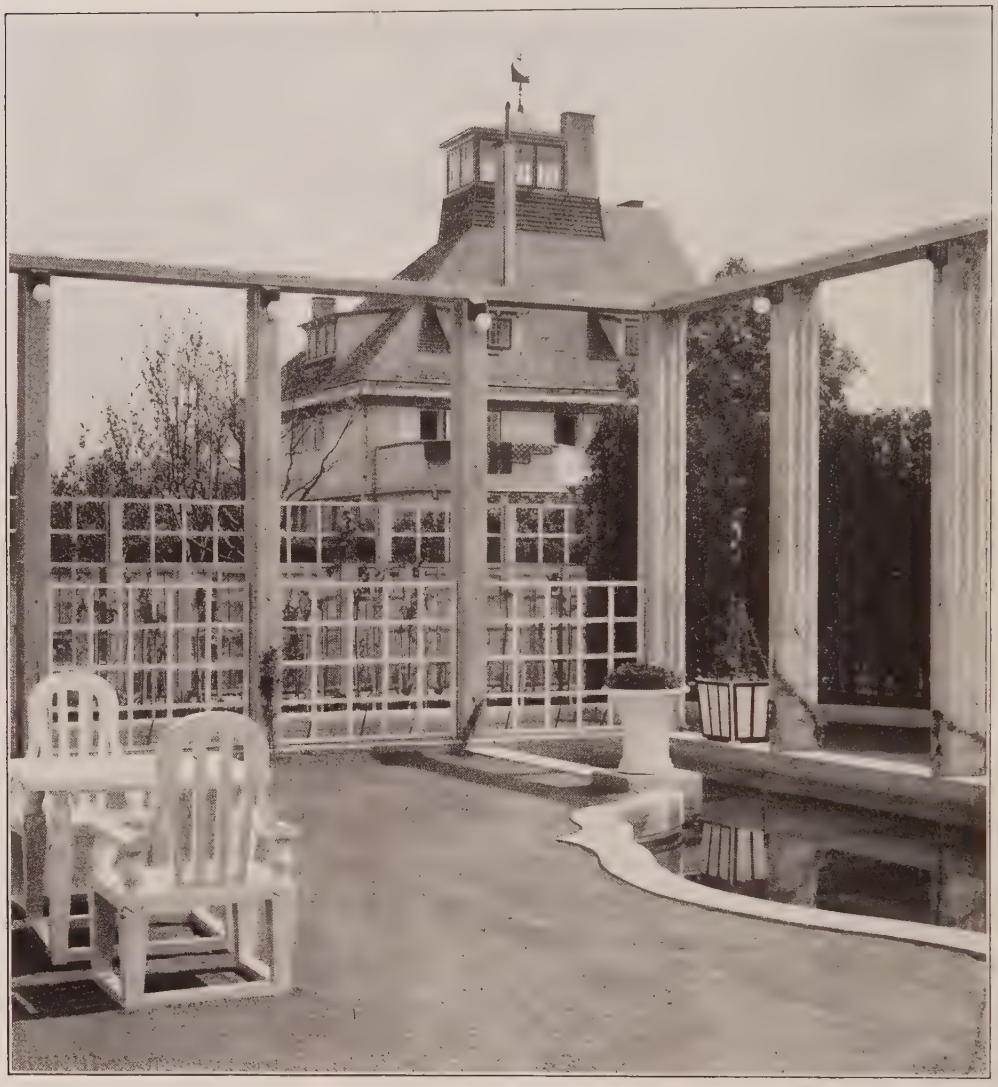
PALAIS STOCLET 1905—1911

PALAIS STOCLET, GARTEN 1905—1911

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER KUNSTAUSSTELLUNG ZU ROM 1910/11

HAUS ING. AST, WIEN, HOHE WARTE 1910/11

HAUS BERNATZIG, WIEN XIX 1912—1914



HAUS ING. AST, WIEN, HOHE WARTE, GARTEN 1910/11

WOHNUNG MARX, HINTERBRÜHL 1911

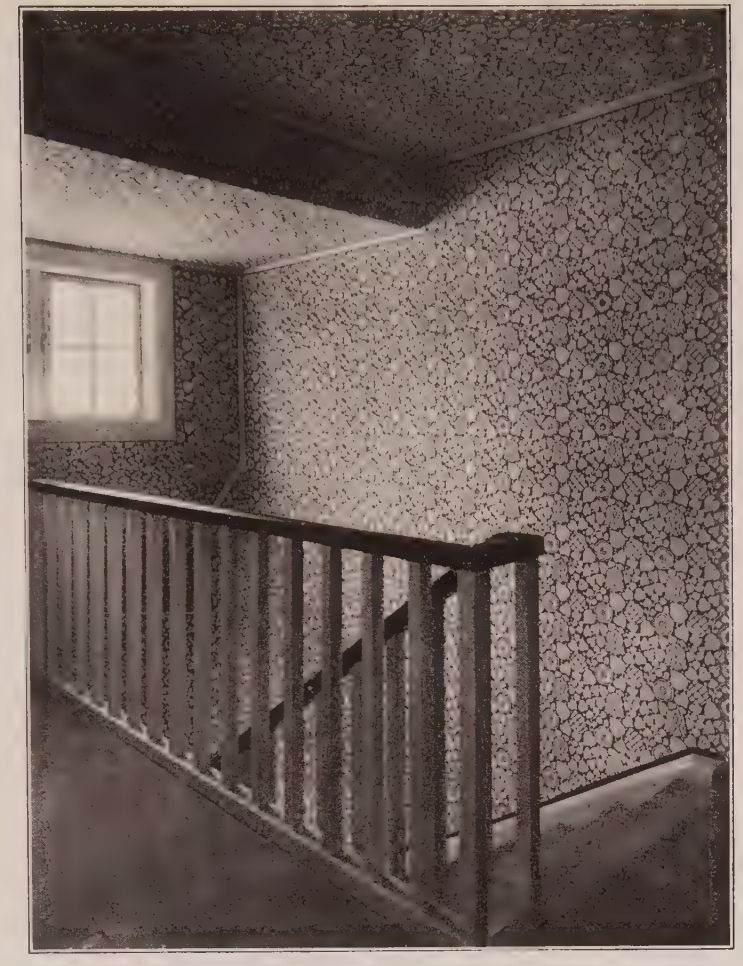
WOHNUNG MIMI MARLOW, WIEN 1911/12

GRABENKAFFEE, WIEN 1912

POLDIHÜTTE, WIEN 1912—1914

POLDIHÜTTE, WIEN 1912—1914

VILLENKOLONIE, WIEN-KAASGRABEN 1912—1914



VILLENKOLONIE KAASGRABEN 1912—1914
STIEGE

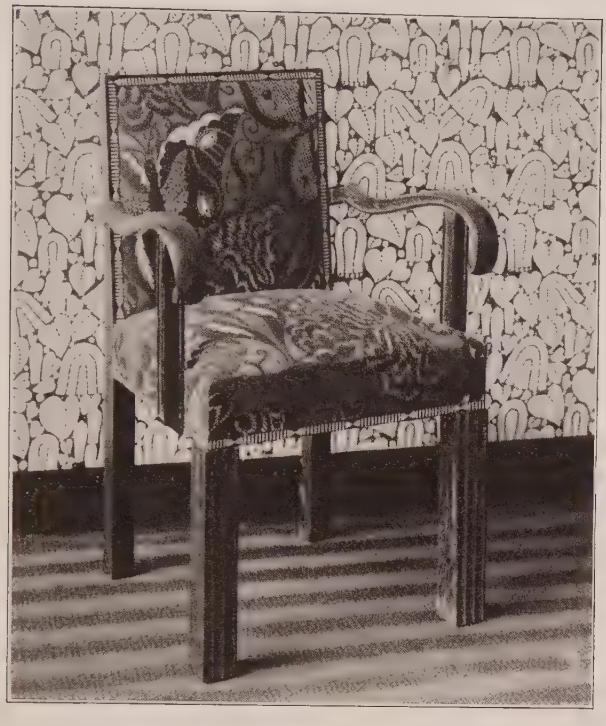
VILLENKOLONIE WIEN, KAASGRABEN 1912—1914
RAUMGESTALTUNG

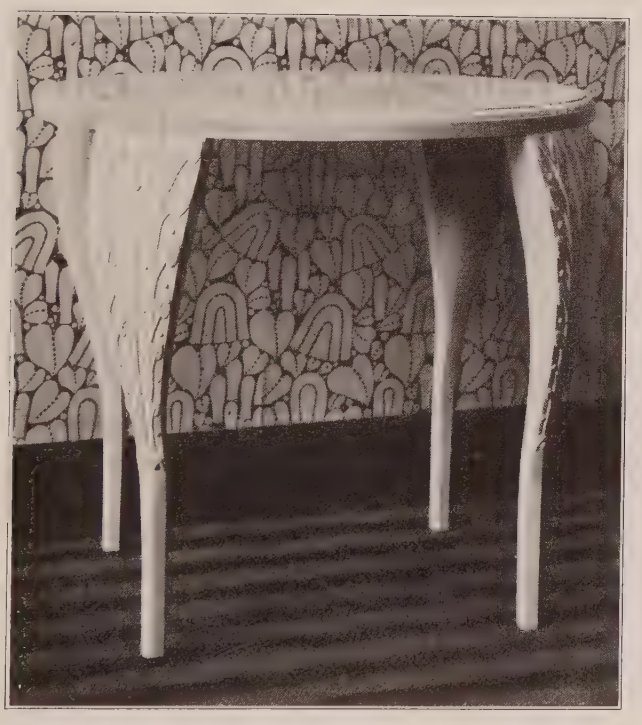
LANDHAUS PRIMAVESI, WINKELSDORF, Č. S. R. 1913/14

ANDHAUS PRIMAVESI, WINKELSDORF, Č. S. R., HALLE 1913/14

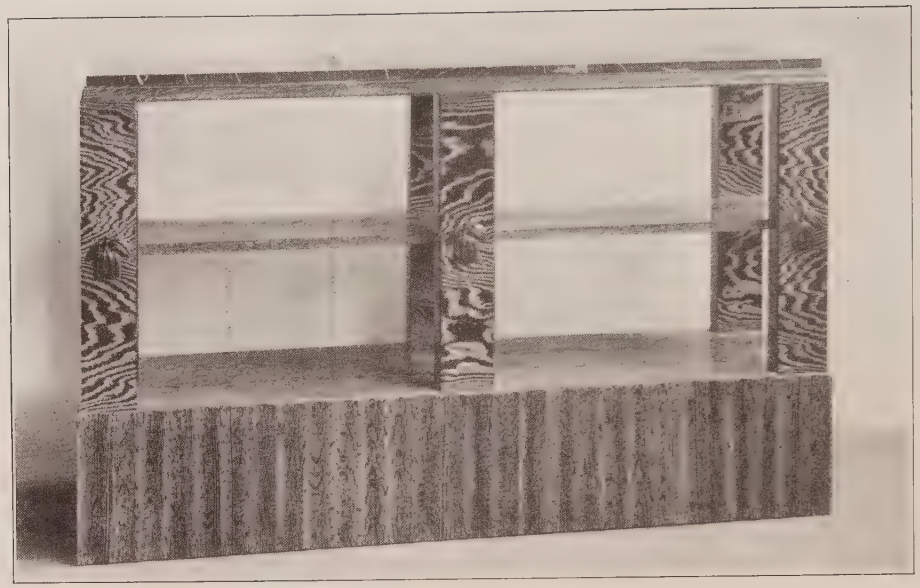
LANDHAUS PRIMAVESI, SCHLAFRAUM 1913/14

LANDHAUS PRIMAVESI, KORRIDOR 1913/14

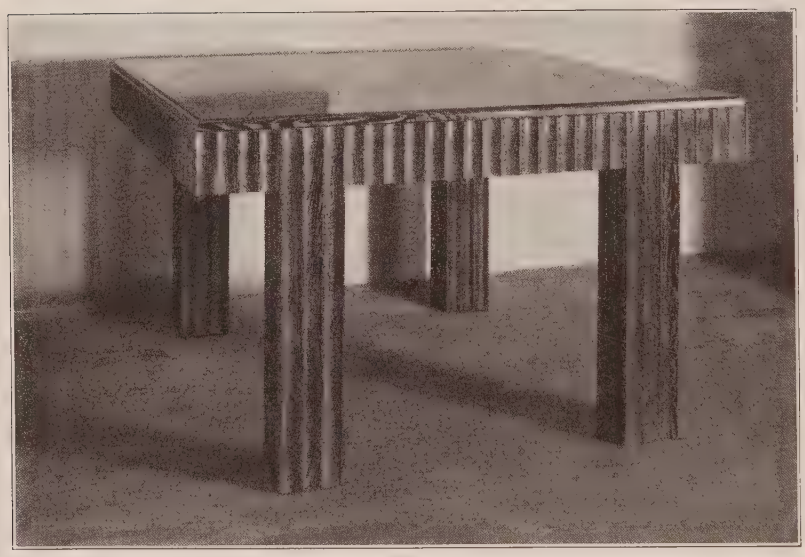




MÖBEL FÜR PROF. HODLER, GENF 1913/14

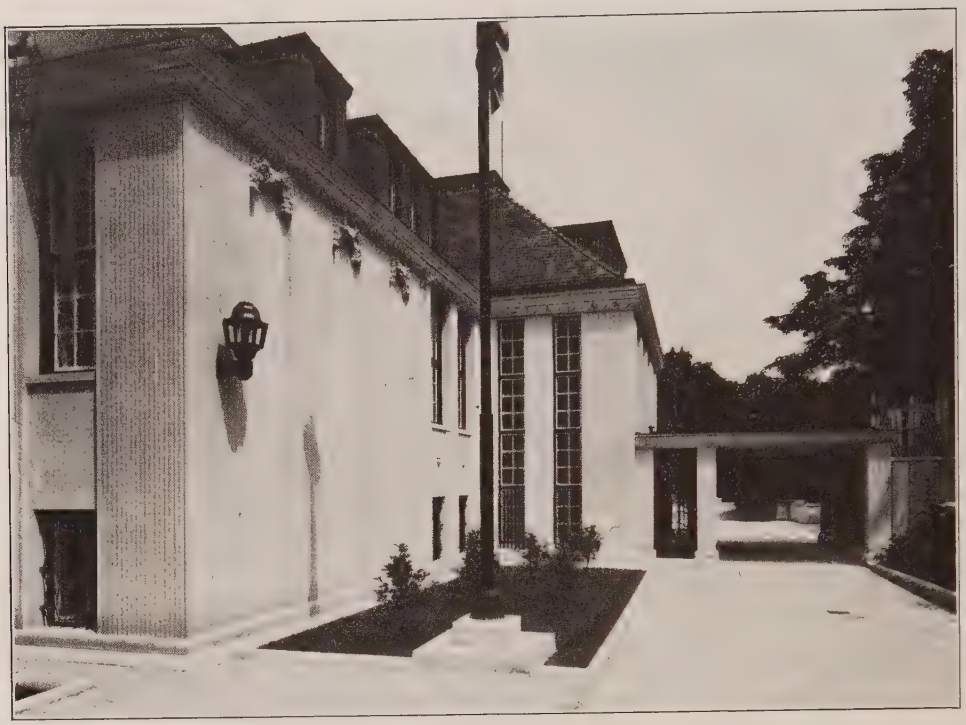


MÖBEL FÜR PROF. HODLER, GENF 1913/14



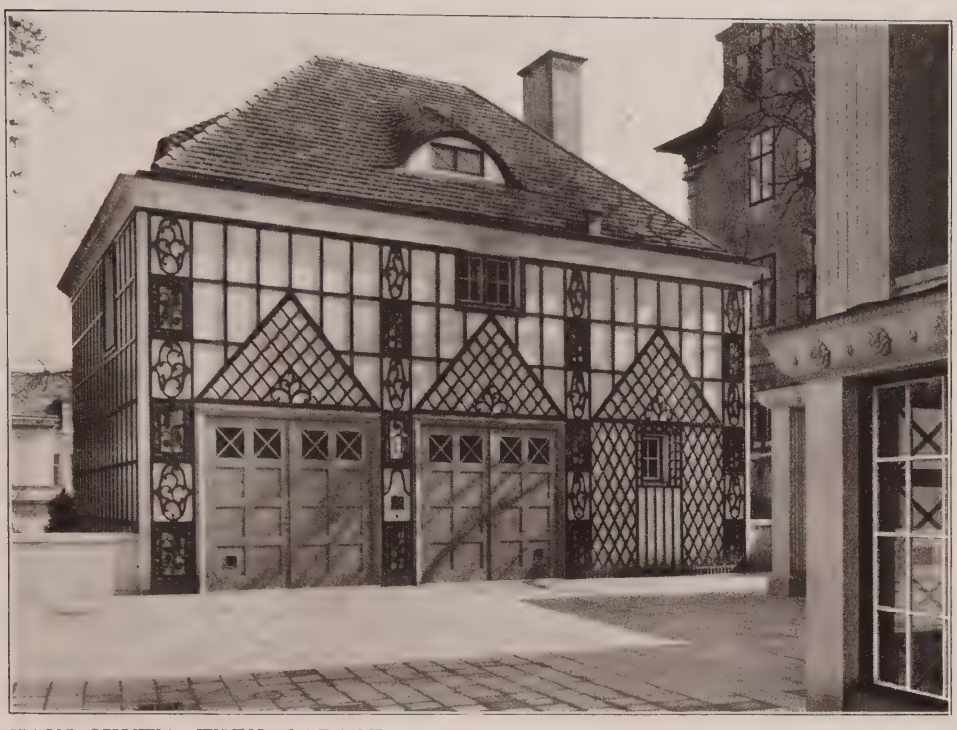
MÖBEL FÜR PROF. HODLER, GENF

HAUS SKYWA, WIEN-HIETZING 1913—1915

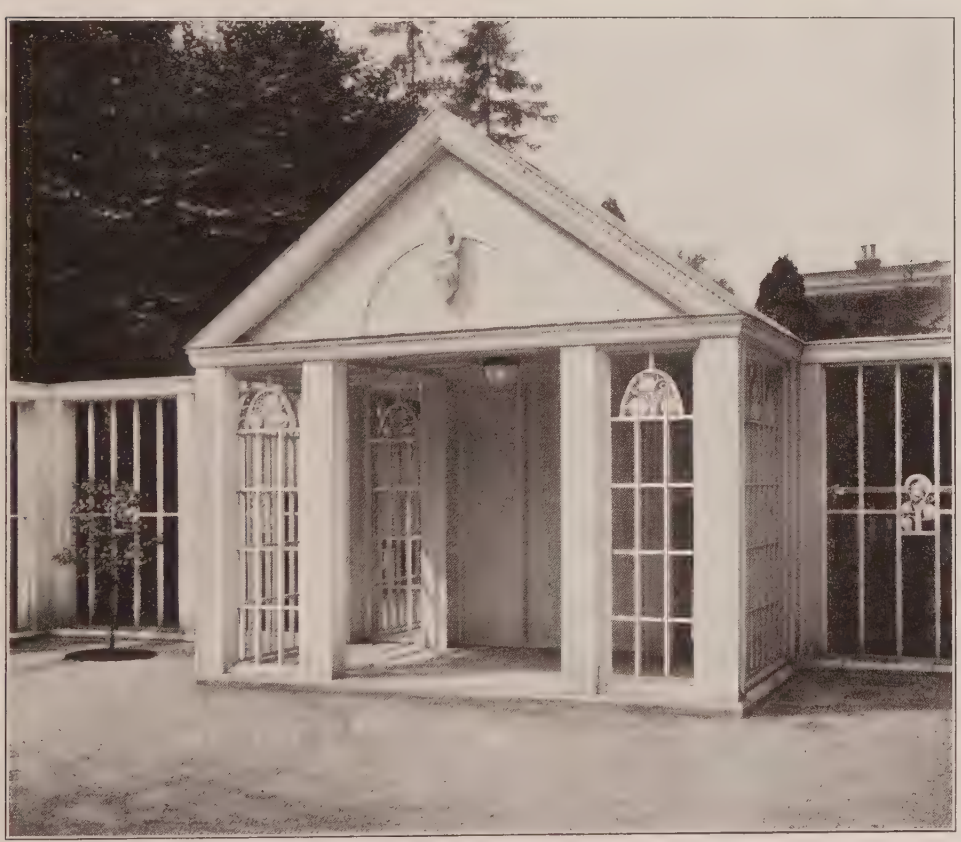


HAUS SKYWA, WIEN-HIETZING 1913—1915

HAUS SKYWA, WIEN-HIETZING 1913—1915



HAUS SKYWA, WIEN, GARAGE 1913—1915



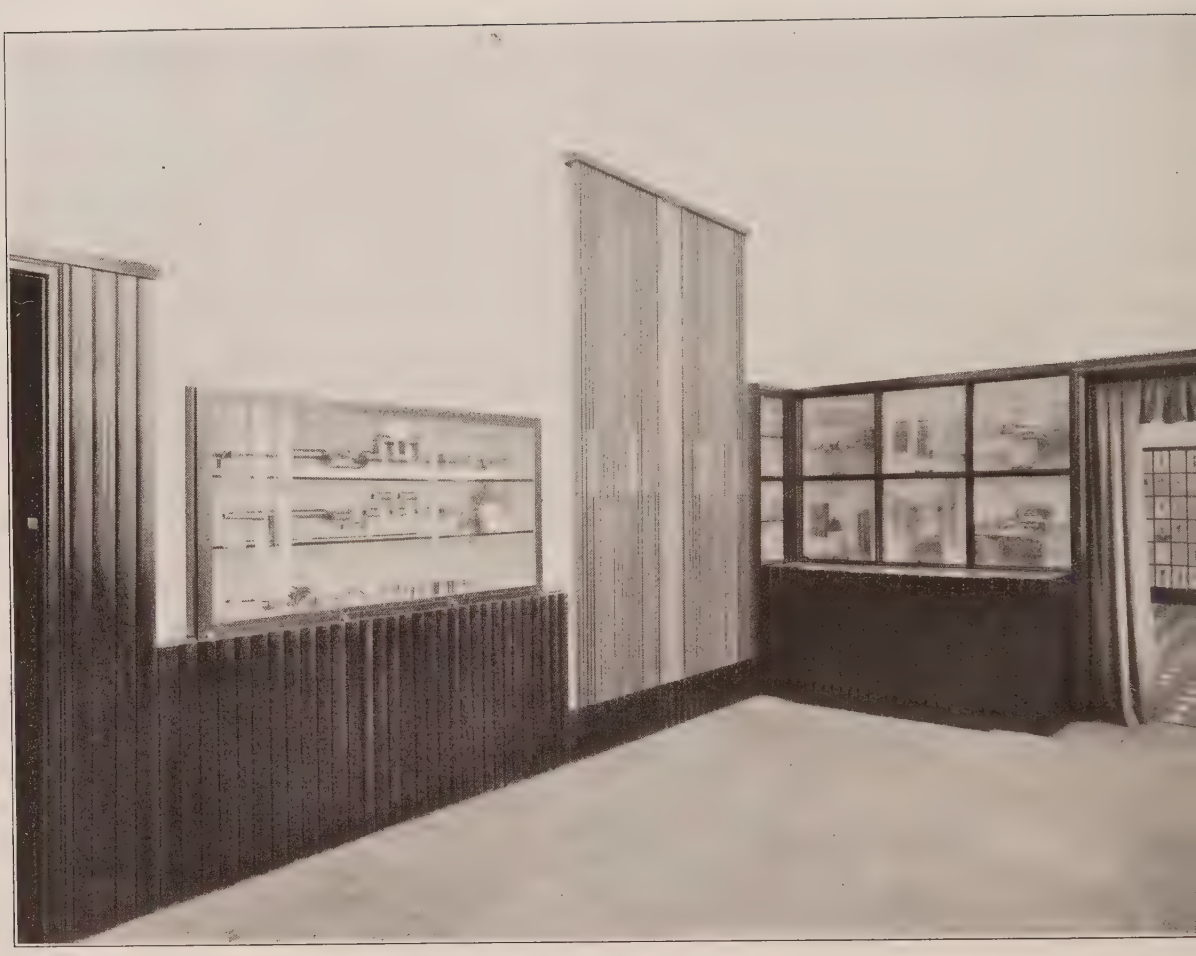
HAUS SKYWA, WIEN-HIETZING, GARTENHÄUSCHEN 1913—1915

HAUS SKYWA, WIEN-HIETZING, HALLE 1913—1915

AUS SKYWA, WIEN-HIETZING, SPEISEZIMMER 1913—1915

WERKBUND-AUSSTELLUNG, KÖLN, ÖSTERR. HAUS 1913/14

WERKBUND-AUSSTELLUNG, KÖLN, ÖSTERR. HAUS 1913/14



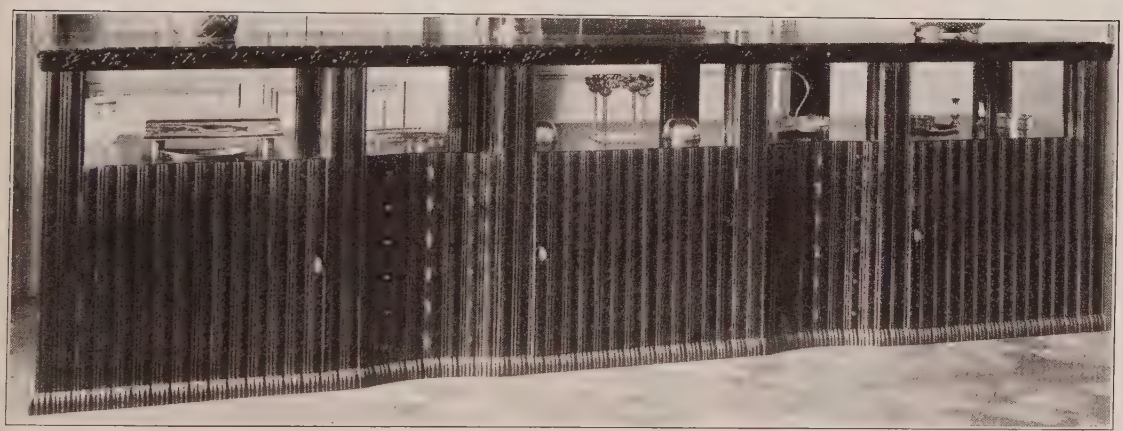
WERKBUND-AUSSTELLUNG, KÖLN, RAUM DER POLDIHÜTTE 1913

WERKBUND-AUSSTELLUNG, KÖLN, RAUM 1913 14

WERKBUND-AUSSTELLUNG, KÖLN, RAUM 1913/14

AUSSTELLUNG DER „BUGRA“, LEIPZIG 1913/14

AUSSTELLUNG DER „BUGRA“ LEIPZIG 1913/14



WOHNUNG E. BÖHLER, WIEN 1917/18

PROJEKT FÜR EIN RATHAUS IN ORTELSBURG, MODELL 191

VERKAUFSRAUM DER „WIENER WERKSTÄTTE“, WIEN 1918

VERKAUFSRAUM DER „WIENER WERKSTÄTTE“, WIEN 1

HAUS SIGMUND BERL, FREUDENTHAL, Č. S. R. 1920—1922

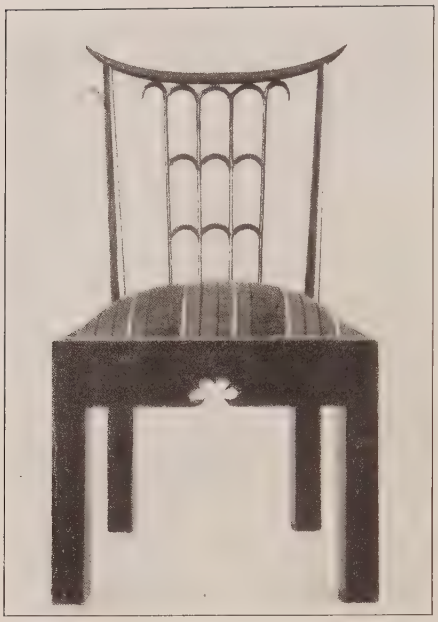
HAUS SIGMUND BERL, FREUDENTHAL, Č. S. R. 1920—1922

HAUS BERL IN FREUDENTHAL, HALLE 1920—1922

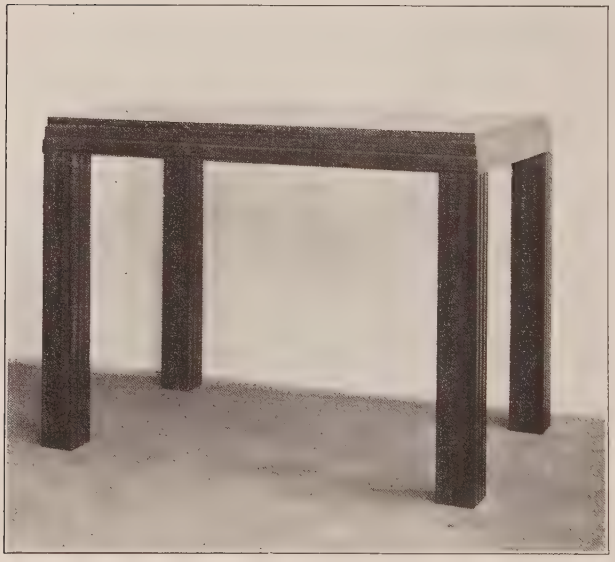
HAUS BERL IN FREUDENTHAL, SPEISEZIMMER 1920—1922

HAUS BERL, FREUDENTHAL, HALLE 1920—1922

HAUS BERL, FREUDENTHAL, TREPPE 1920—1922



SESSEL



TISCH

AUS GROHMANN, WÜRBENTHAL, Č. S. R. 1920—1922

VOLKSWOHNHAUS DER GEMEINDE WIEN, STROMSTRASSE 1924/25

VOLKSWOHNHAUS DER GEMEINDE WIEN, STROMSTRASSE 1924/25

VOLKSWOHNHAUS DER GEMEINDE WIEN 1924/25
FELIX-MOTTL-STRASSE

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE 1923

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE 1923

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE 1923
VORRAUM

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE 1923
KORRIDOR IM I. STOCK

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE, FRÜHSTÜCKSZIMMER 1923

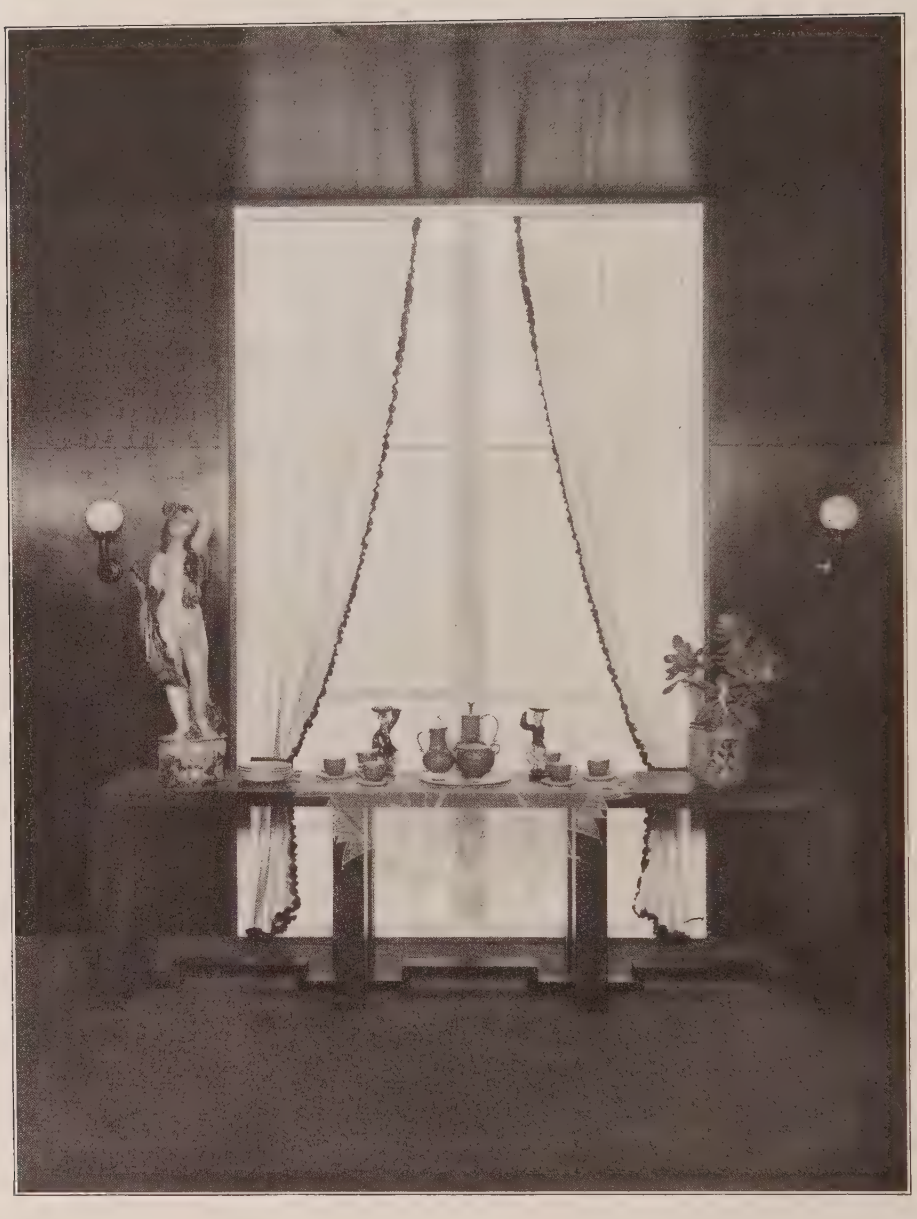
LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE, HALLE 1923

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE 1923
FRÜHSTÜCKSZIMMER

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE 1923
ANRICHTE

LANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE, SPEISEZIMMER 1923

ANDHAUS AST, VELDEN AM WÖRTHERSEE, PERGOLA 1923



RUHERAUM, AUSSTELLUNG IM ÖSTERR. MUSEUM 1924

RUHERAUM, AUSSTELLUNG IM ÖSTERR. MUSEUM 1924

RUHERAUM, AUSSTELLUNG IM ÖSTERR. MUSEUM 1924

HAUS KNIPS, WIEN, STRASSENANSICHT 1924/25

HAUS KNIPS, WIEN, GARTENANSICHT 1924/25

HAUS KNIPS, WIEN-DÖBLING 1924/25

HAUS KNIPS, WIEN, HALLE 1924/

HAUS KNIPS, WIEN, HALLE, GEGEN DAS SPEISEZIMMER 1924/25

HAUS KNIPS, WIEN, TOILETTEZIMMER 1924 25

HAUS KNIPS, WIEN, FREMDENZIMMER 1924 25

HAUS KNIPS, WIEN, HALLENSTIEGE 1924/25

HAUS KNIPS, WIEN, DACHGESCHOSS 1924-25

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1
EINGANG

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925

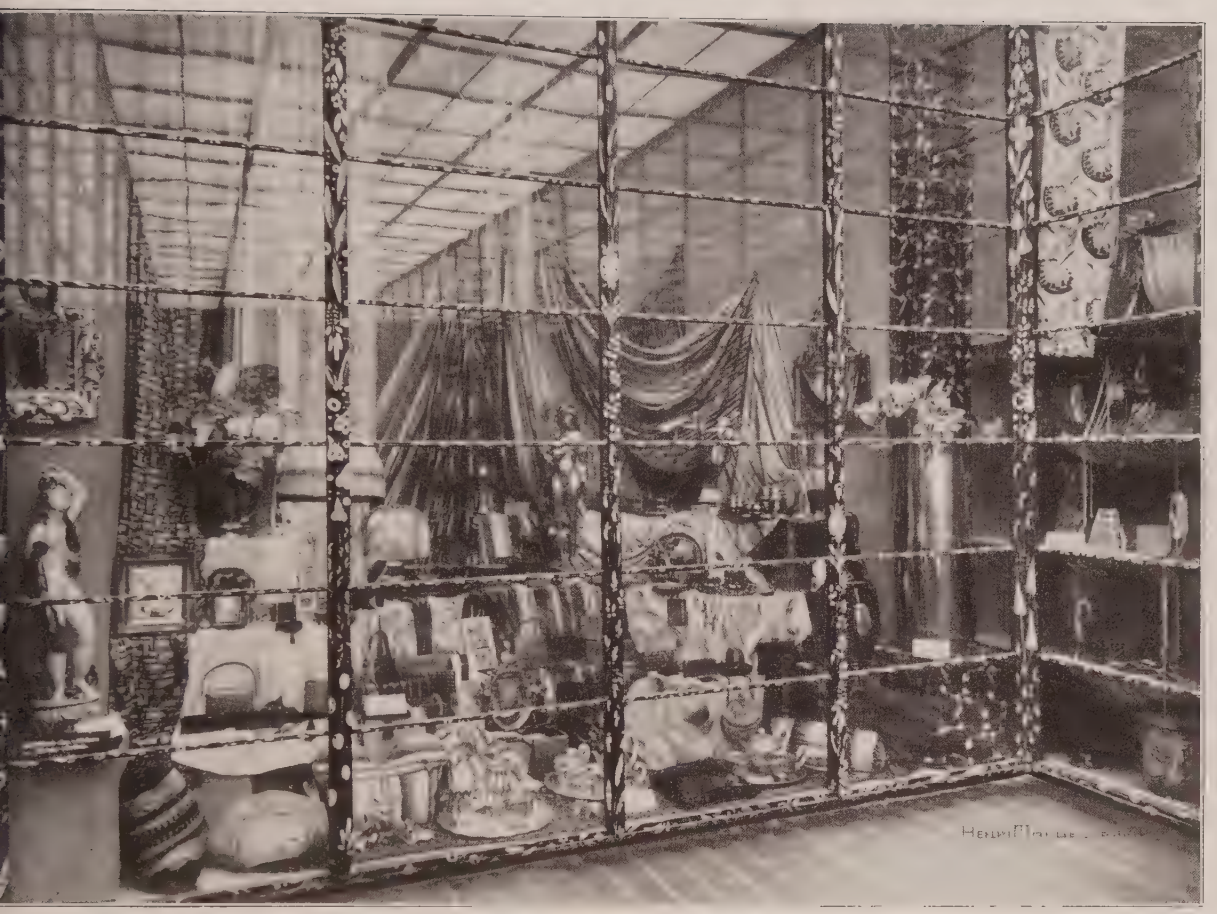
ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925

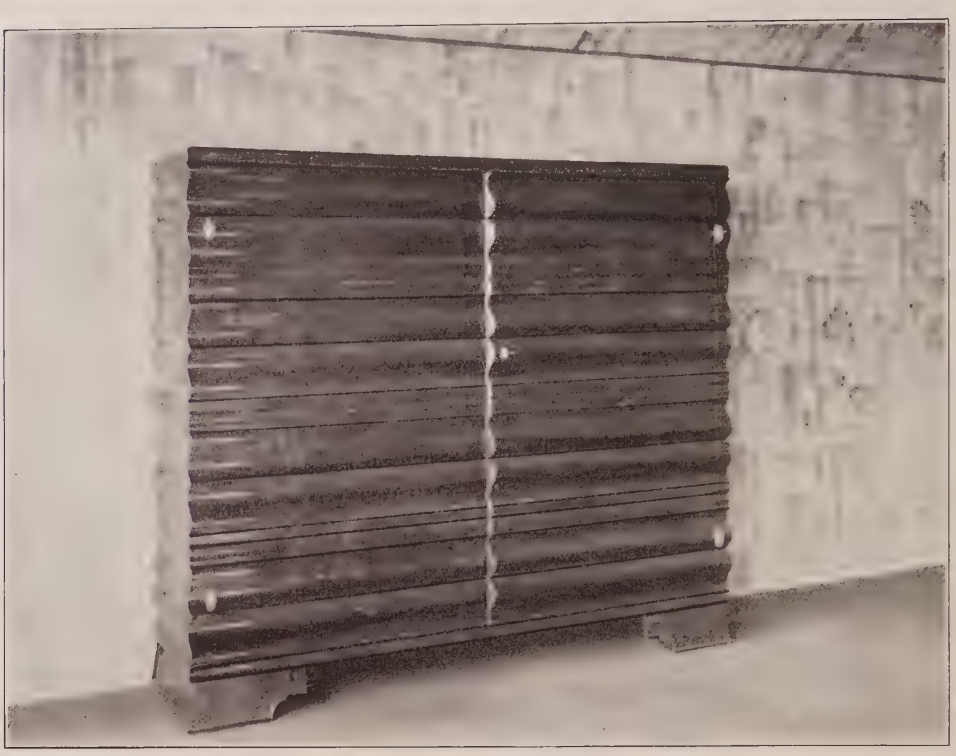
ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925
VORRAUM

ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS, GROSSER VITRINENRAUM 1925



ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 1925
VITRINEN

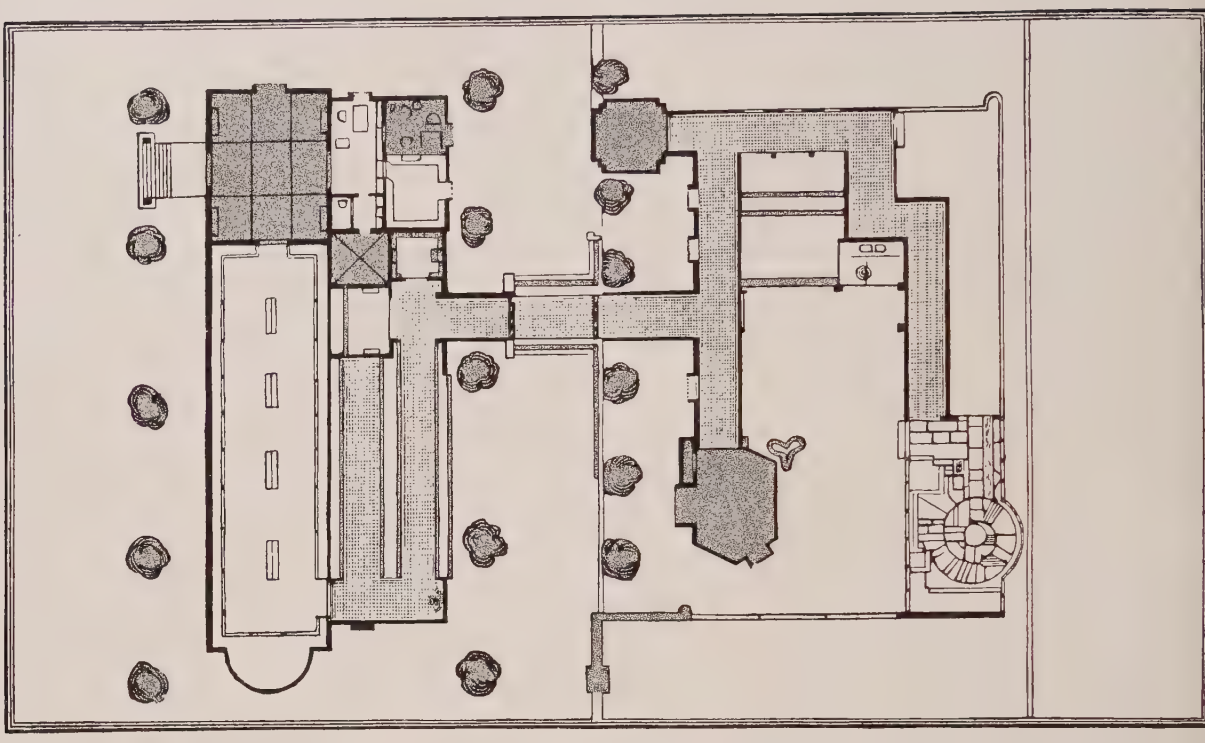


SCHRANK

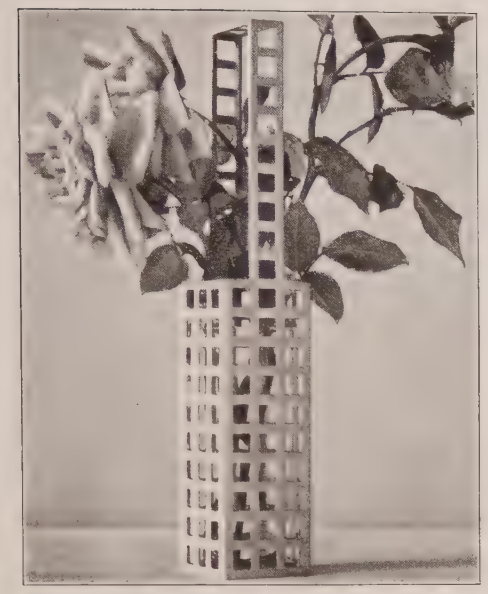
SCHREIBTISCH

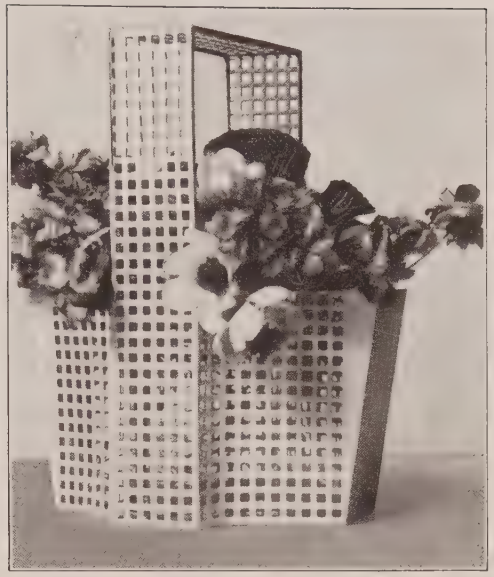
VITRINEN

VITRINEN

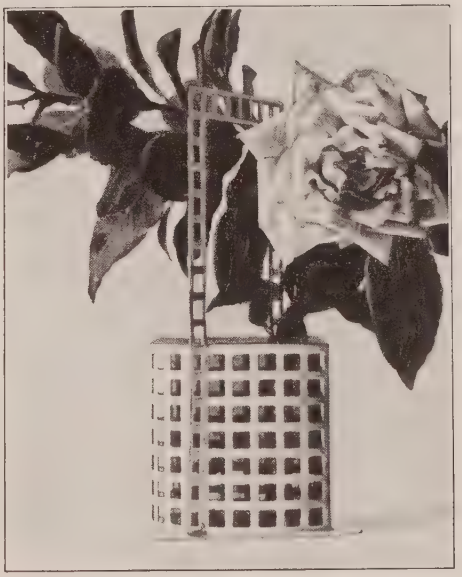


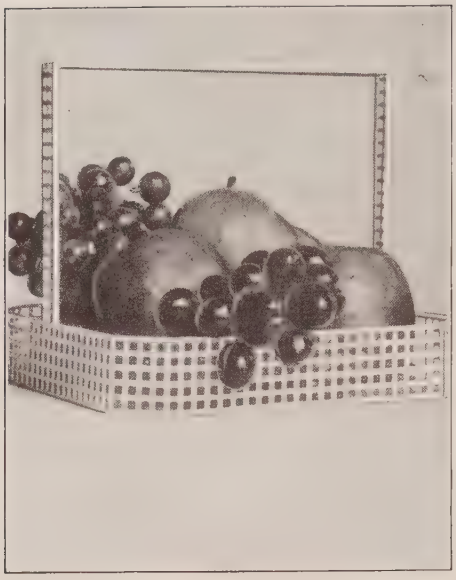
ÖSTERREICHISCHES HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS 192
GRUNDRISS

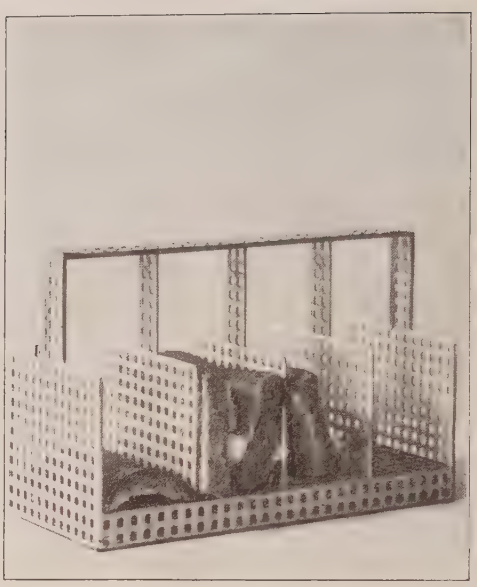




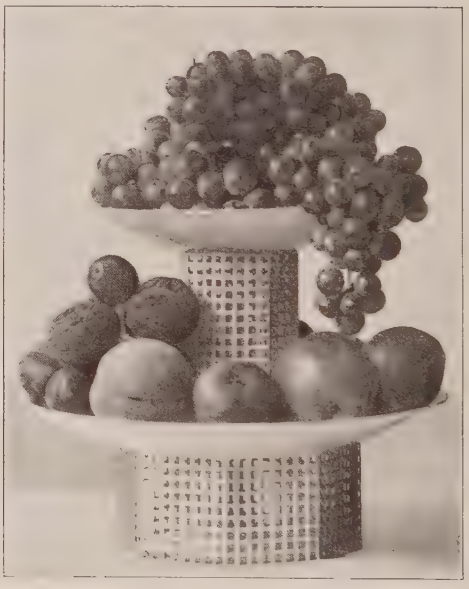
BLUMENKÖRBE AUS LACKIERTEM BLECH

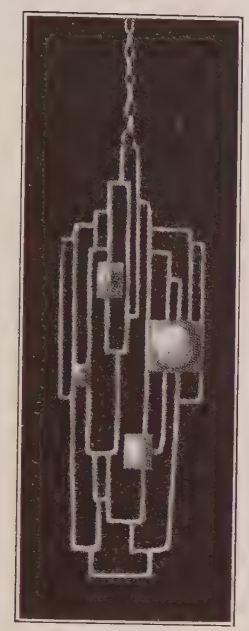






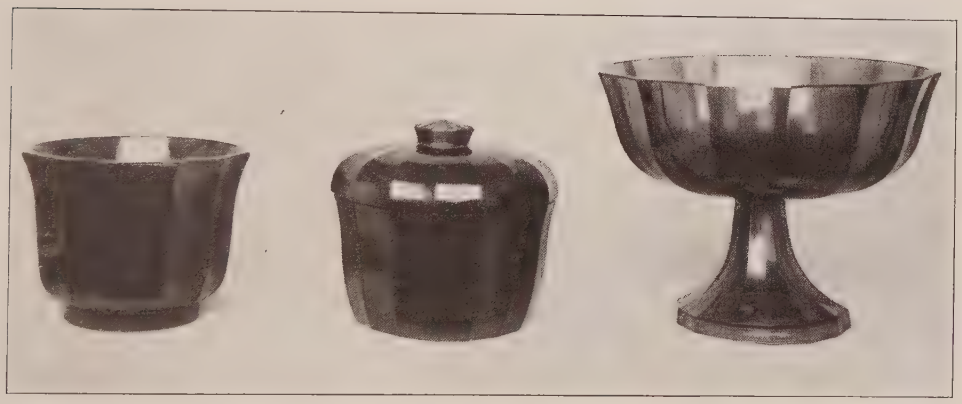
BLUMENKÖRBE AUS LACKIERTEM BLECH





SCHMUCK

KLEIDERHAKEN AUS MESSING



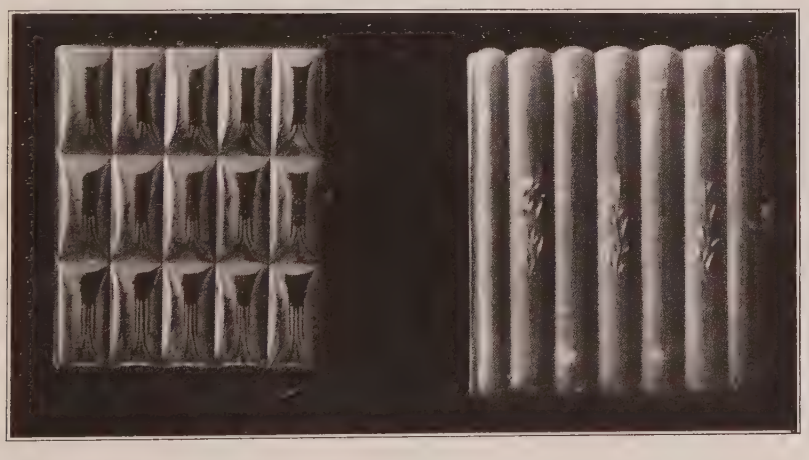
GLAS

GLAS

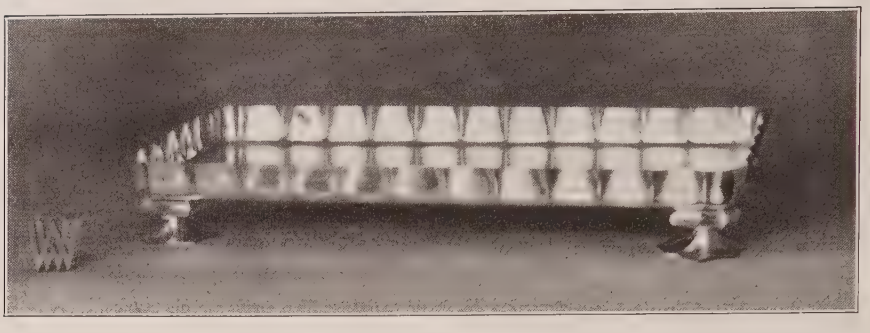
RAUCHGARNITUR AUS GETRIEBENEM MESSING

FLASCHENKORK, SILBER

ZIGARETTENSCHACHTEL, MESSING

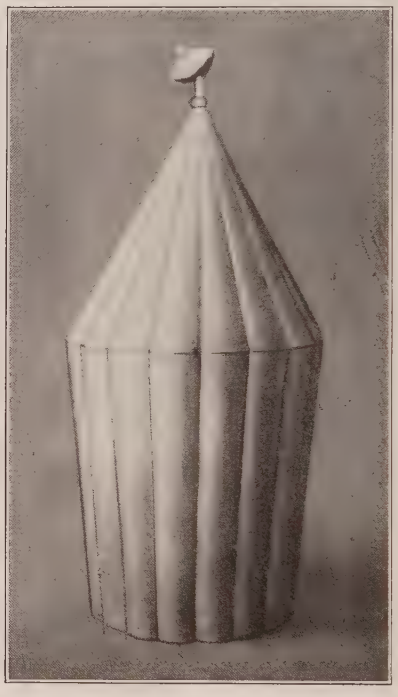


ZIGARETTENDOSEN AUS SILBER

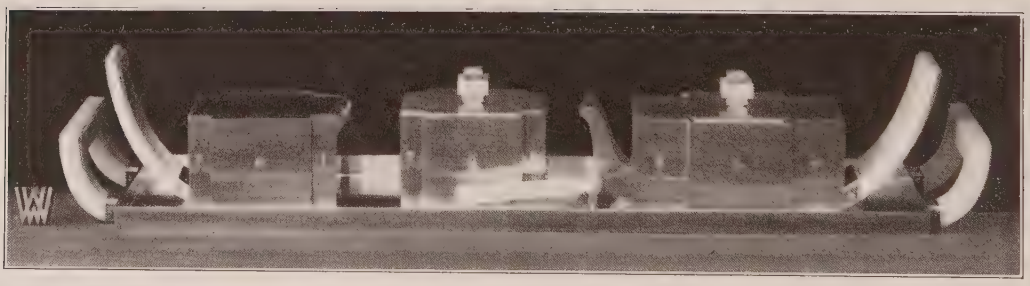


SILBERTASSE

SILBER



SILBER



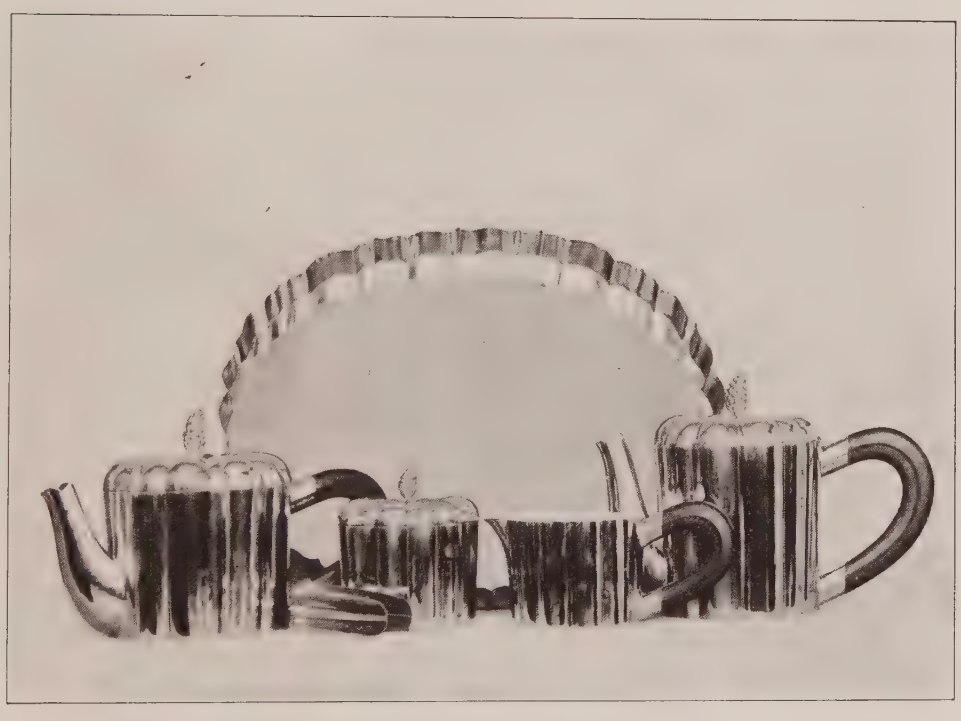
SERVICE AUS SILBER

SAMOWAR AUS SILBER

SILBERSERVICE

SILBERKANNE

SILBERSERVICE

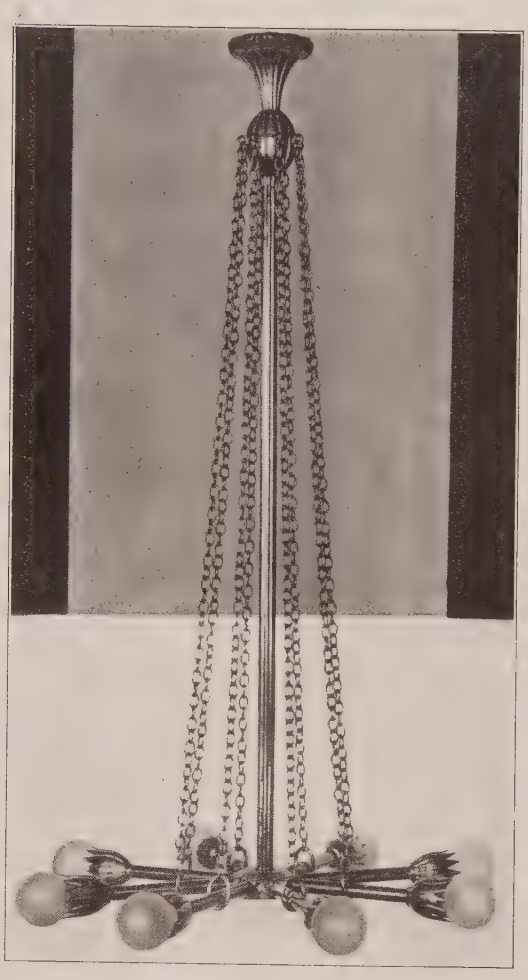


SILBERSERVICE

SILBERSERVICE

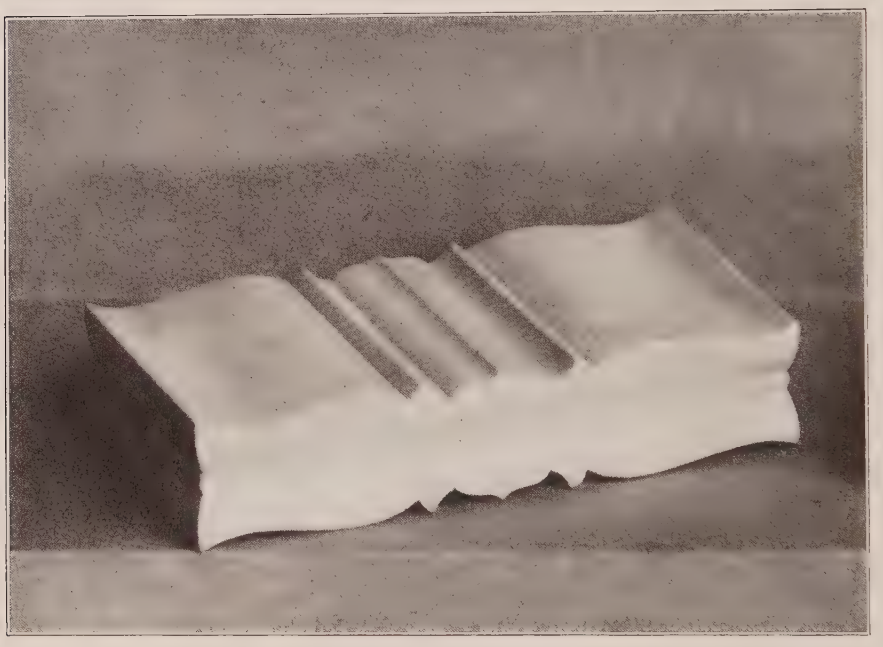
SILBERSERVICE

MESSINGLAMPE



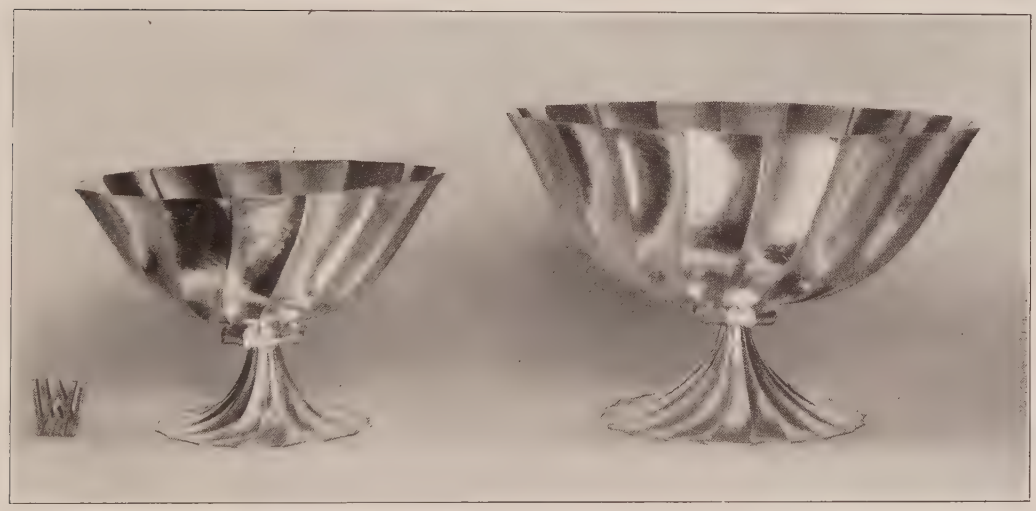
MESSINGLAMPE

BUCHEINBAND



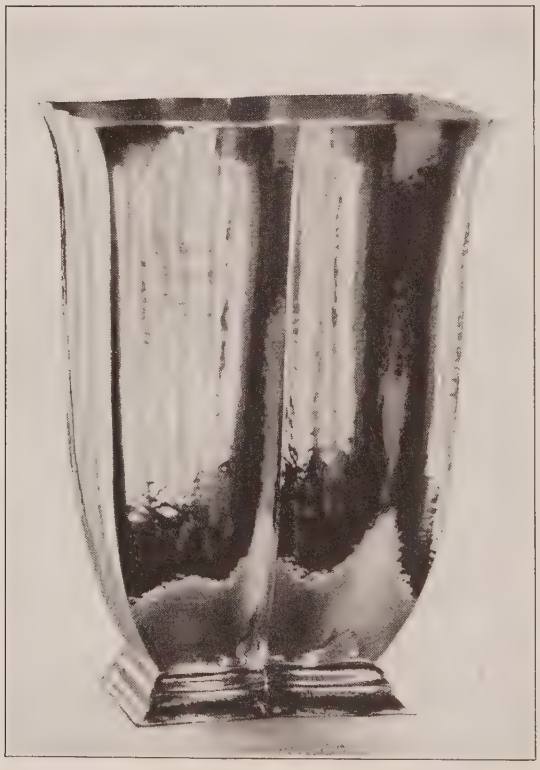
ZIGARETTENDOSE AUS ELFENBEIN

SILBER



SILBER

SILBER



SILBER

SILBER

SILBER

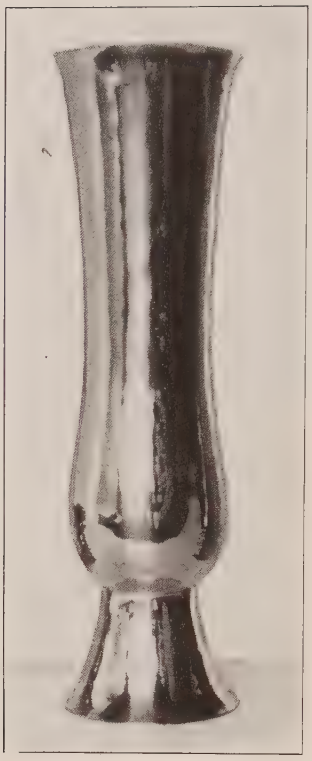
SILBER

ASCHENSCHALE AUS SILBER

BLUMENVASE, SILBER

SILBER

SILBER

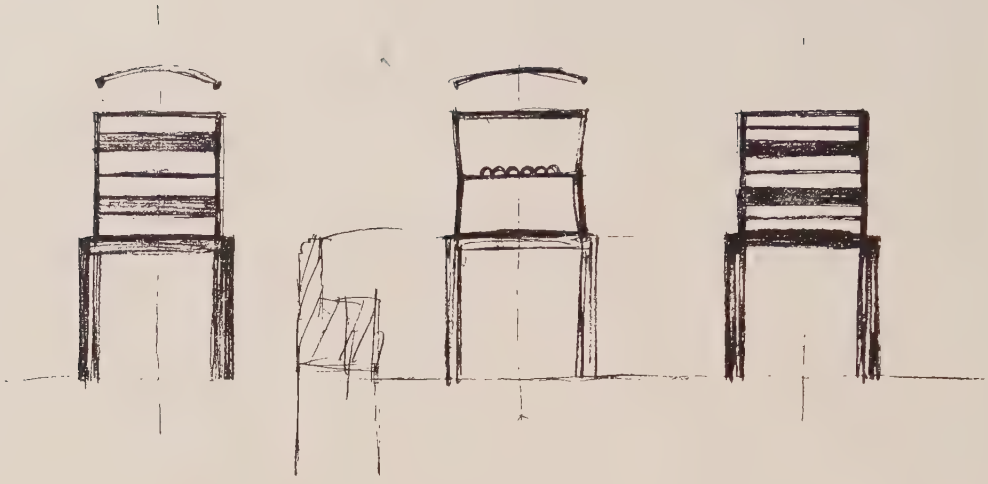


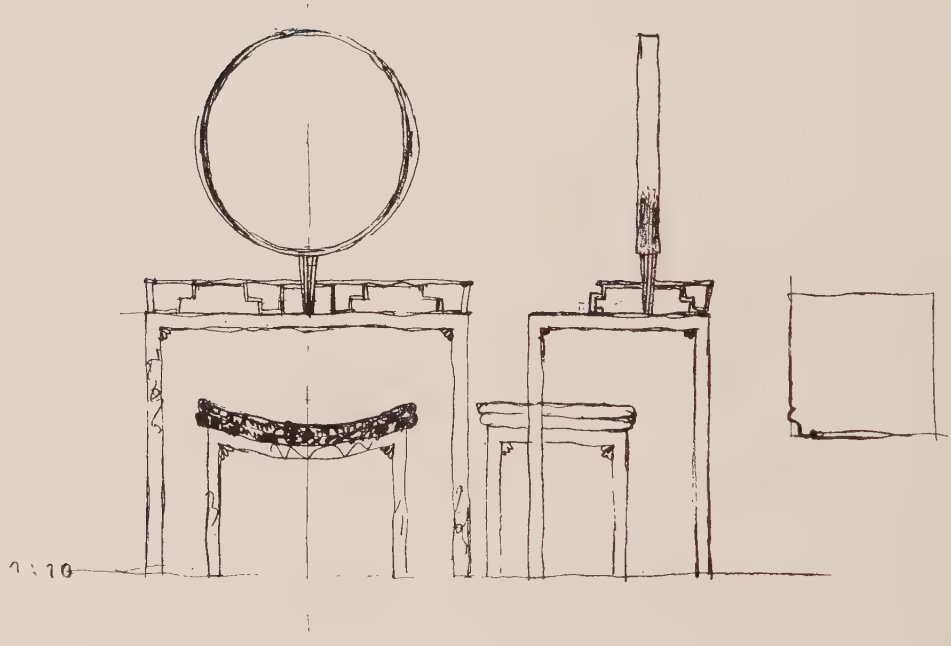
SILBER

SILBER

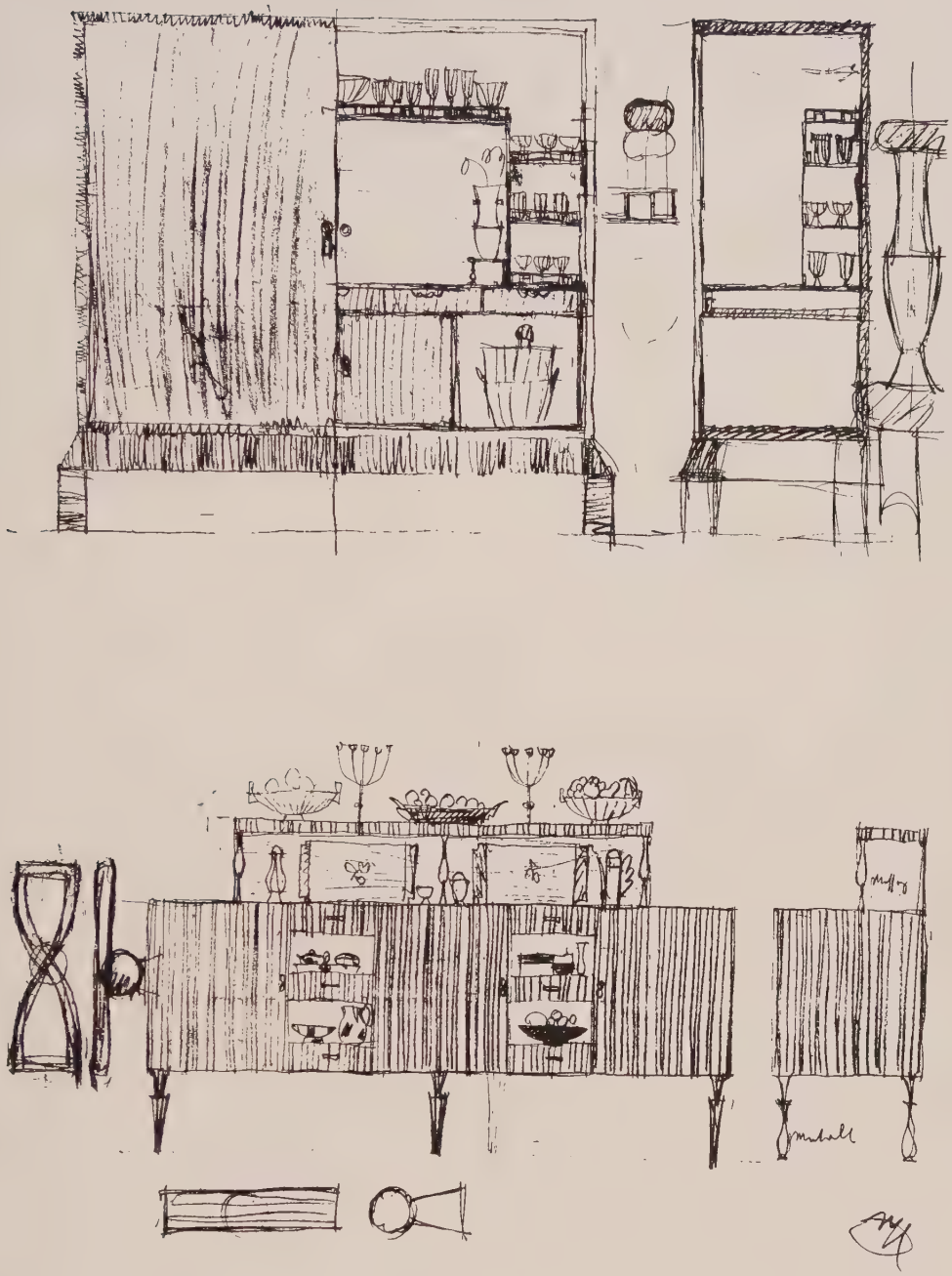
SILBER

ERSTER ENTWURF FÜR DAS ÖSTERREICHISCHE HAUS AUF DER INT. KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN PARIS, HANDZEICHNUNG

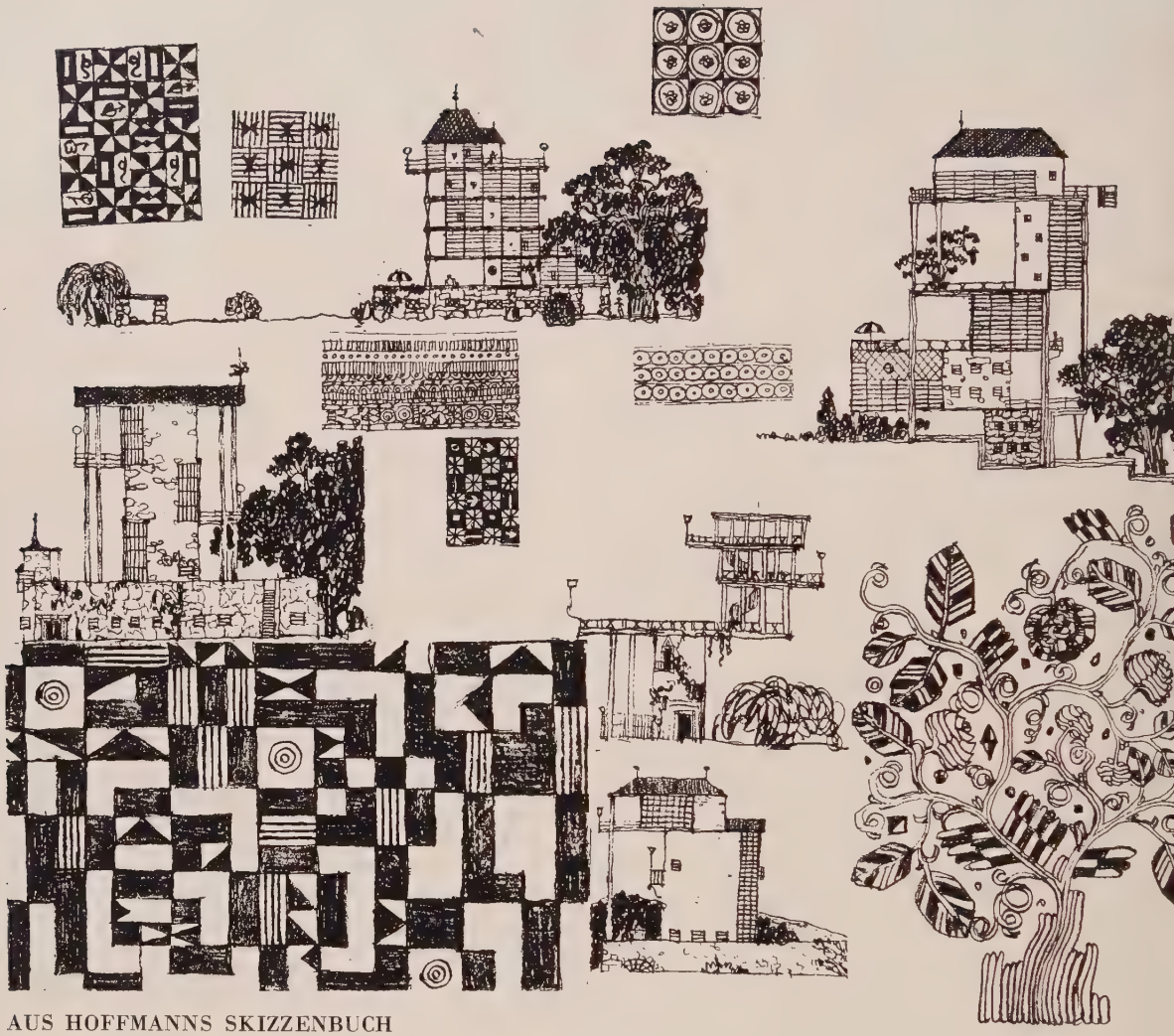




MÖBELENTWÜRFE, HANDZEICHNUNGEN



MÖBELENTWÜRFE, HANDZEICHNUNGEN



AUS HOFFMANNS SKIZZENBUCH

ZUSAMMENSTELLUNG DER ARBEITEN PROFESSOR JOSEF HOFFMANNS

1896-1910	Ausstellungen in der Sezession, Wien.
1902-1903	Villen auf der Hohen Warte, Wien: Haus Moll, Haus Henneberg, Haus Moser und Haus Dr. Spitzer.
1902	Wohnung B. Mauthner, Wien III.
1902	Wohnung Dr. Biach, Wien IV.
1903	Kirchlein in Hohenberg, N.-Ö.
1903	Beamtenhäuser für Herrn K. Wittgenstein.
1904	Wérkshotel in Kladno „Poldihütte".
1904	Landhaus Knips, Seeboden (Kärnten).
1903-1904	Gründung der Wiener Werkstätte, Wien, Schleifmühlg.
1903-1904	Wohnung Fritz Wärndorfer, Wien.
1904-1905	Einrichtung der Wiener Werkstätte, Neustiftgasse.
1904-1905	Adaptierung der Villa Dr. Figdor, Baden, Weilburgstraße (Einrichtung der Halle).
1904-1908	Sanatorium Purkersdorf, Bau und Einrichtung.
1905	Einrichtung Stonborough (Wittgenstein, Berlin).
1905-1906	Bau der Villa Ing. A. Brauner, Wien XIX, Geweygasse.
1905-1906	Bau und Inneneinrichtung der Villa Dr. Beer-Hofmann, Wien XIX.
1905-1911	Palais Stoclet, Brüssel, Bau und Inneneinrichtung.

1906	Ausstellung in Reichenberg von Kosmanos.
1906	Grabmal Kohn, Wien.
1906-1907	Landhaus Wittgenstein, Hochreith bei Hohenberg.
1907-1908	Villa Frl. Hochstetter, Wien XIX, Steinfeldgasse 7 (Bau und Inneneinrichtung).
1907	Wohnung Hamburger, Wien.
1907	Wiener Werkstätte, Verkaufslokal am Graben.
1908	Kunstausstellung Mannheim.
1908	Kunstschau, Wien.
1908	Projekt Kaiserzelt, Jubiläumsfestzug.
1909	Geschäftslokal der Staatsdruckerei, Wien I, Johannesgasse.
1909	Kunstschau Wien.
1909	Kabarett „Fledermaus", Wien, Johannesgasse.
1909-1910	Univ.-Prof. Dr. Pickler, Budapest, Adaptierung und Einrichtung eines Hauses.
1909	1. Einrichtung Wohnung Knips, Wien VI, Gumpendorfer Straße.
1909	Wohnung H. Böhler, Belvederegasse.
1909-1910	Landhaus Heinrich Böhler, Baden.
1910-1911	Landhaus Dr. C. Böhler, Kapfenberg.
1910	Ausstellung in Buenos Aires.
1909-1910	Villa Legler, Wien XIX, Armbrustgasse.
1909-1910	2. Haus Prof. Moll, Wien XIX.
1910-1911	Haus Ing. Ed. Ast, Wien XIX, Steinfeldgasse 2, Bau und Einrichtung.
1910	Theaterprojekt für Böhlerwerke, Kapfenberg.
1910-1911	Kunstausstellung Rom.
1911	Kunstausstellung Dresden, Hanaksaal.
1911	Grabmal Stoclet, Brüssel.
1911-1912	Wohnung Frl. Mimi Marlow, Wien.
1911-1912	Wohnung Frl. Steckelberg, Wien.
1912	Volkskeller, Salzburg, Hotel Pitter.

1912	Projekt für Kunstausstellung Venedig.
1912	Grabmal Baudirektor Ast, Wien.
1912-1913	Wohnung Prof. Zuckerkandl, Wien, Reichsratstraße.
1912	Eigenes Haus (altes Landhaus), Pirnitz.
1912	Grabenkaffee, Wien, Am Graben.
1912-1914	Adaptierung des Landhauses Dr. Koller in Oberwaltersdorf und Einrichtung der Wohnung in Wien.
1912-1914	Gesellschaft für graphische Industrie, Projekt für ein Fabriksgebäude, Wien.
1912-1913	Grabmal der Böhlerwerke in Kapfenberg.
1912-1914	Büroräume der Poldihütte in Wien, Adaptierung.
1914	Auto für den Generaldirektor Pazzani, Wien.
1912-1914	Villenkolonie Wien-Kaasgraben:
	Haus Dr. Wellezs,
	Haus Dr. Botstieber,
	Haus Präsident Dr. Vetter,
	Haus Yella Herzka,
	Haus Ing. Küper,
	Haus Dr. Drucker.
1912-1914	Haus Hofrat Bernatzik, Wien XIX.
1913	Möbel für Ferd. Hodler, Genf.
1913	Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien, Raum von Ludwig Schmitt.
1913	Wohnung Gallia, Wien.
1913-1914	Projekt für den Neubau der Fabrik Günther Wagner, Wien.
1913	Grabmal Förster, Wien.
1913-1914	Landhaus Primavesi, Winkelsdorf, Bau und Einrichtung.
1913-1915	Wohnhaus Skywa, Wien XIII, Gloriettegasse, Bau und Inneneinrichtung.
1913-1914	Werkbundausstellung in Köln, Österr. Haus.
1913	Bosn. Elektr.-Ges., Krankenhaus in Haice.

1913-1914 „Bugra"-Ausstellung, Leipzig.
1913-1914 Umbau Bankhaus Primavesi, Olmütz.
1915-1916 Inneneinrichtung des Hauses Heinr. Böhler, München.
1915 Wohnung Gödl-Olajossy, Linz.
1916 Wohnung Anton Knips, Wien, Gumpendorfer Str. 15.
1916 Grabmal Stroß, Wien.
1916 Wohnung Hofrätin Berta Zuckerkandl, Wien I, Oppolzergasse 6.
1916-1917 Wohnung Paul Wittgenstein, Wien VIII, Friedrich-Schmidt-Platz 6.
1916-1917 Büroräume Ing. Weinberger, Wien IV.
1916-1917 Wiener Werkstätte, Verkaufslokal, Kärntner Straße (Modenabteilung).
1916-1917 Werk Burghausen des Dr. Wacker, Akt.-Ges., Burghausen am Inn.
1916-1917 Atelier Heinrich Böhler, Wien IV, Schwarzenbergpalais.
1917 Porzellanvitrinen für Herrn Paul Wittgenstein jun., Wien.
1917 Wiener Werkstätte, Verkaufslokal in Marienbad.
1917-1918 Ausstellung Stockholm und Kopenhagen.
1917-1918 Wohnung Erwin Böhler, Wien I, Parkring 4.
1917-1918 Projekte Rathaus Ortelsburg.
1917-1919 Korrekturen für Werkbauten der Poldihütte in Komotau und Kladno.
1918 Wohnung Primavesi in Wien I, Teggethoffstr. 4.
1918 Wohnung Dr. Berstel, Wiener Neustadt.
1918 Grabmal Steiner, Wien.
1918 Verkaufsstelle der Wiener Werkstätte, Wien I., Kärntner Straße (Stoffabteilung).
1918 Messelokal in Leipzig.
1918 Projekt für das Palais Pazzani in Wien.
1919 Projekt eines Wohnhauses für Anton Knips, Wien.
1919 Projekt für einen Zubau in Winkelsdorf.

1919	Grabmal Dr. Hamburger in Freudenthal.
1919-1920	Grabmal Knips, Wien.
1920	Projekt eines Försterhauses für Ing. Dr. Pazzani in Admont.
1920	Adaptierung der Heilanstalt Bad Groß-Ullersdorf.
1920	Projekt für ein Hotel und Bankhaus der Srbska Zadruzna Banka in Novi-Sad.
1920	Projekt für ein Kaffee-Restaurant und einen Kiosk in Laxenburg.
1920-1922	Ing. Dr. Pazzani, Adaptierung seines Pichlmayr-Gutes in Pichl, Steiermark.
1920-1921	Wohnung Bernatzik im Hause Ing. Ast, Wien, Hohe Warte.
1921	Zwei Zimmer für Herrn Ernst Gallia, Wien XIII, Einwanggasse 15.
1921	Projekt für ein Hotel in Zagreb.
1920-1922	Wohnhaus Siegmund Berlin, Freudenthal i. Schl., Bau und Inneneinrichtung.
1920-1922	Wohnhaus Fritz Grohmann in Würbenthal i. Schl., Bau und teilweise Inneneinrichtung
1921	Dr. Robert Baru, zwei Zimmer für Schloß Neudorf.
1921	Kriegerdenkmal für Pirnitz.
1922	Wohnung Dr. Kuno Grohmann in Pochmühl i. Schl.
1922	Portal und Verkaufslokal der Kunsthandlung Gustav Nebehay in Wien, Kärntner Ring 7.
1922-1923	Wohnung Dr. Robert Baru, Wien XII, Schönbrunner Straße 217.
1922-1923	Bau des Wohnhauses Ing. Direktor Karl Dunckel in Budapest.
1923	Büroräume der Firma Grohmann & Co., Würbenthal.
1923	Projekt für ein Wohnhaus Baron Bachofen-Echt, Wien.
1923	Projekt für ein Wohnhaus Dr. Hans Heller, Wien.
1923	Beginn des Baues eines Landhauses für Baurat Ing. Ast in Velden am Wörthersee.

1923	Eigene Wohnung, Wien IV, Schleifmühlgasse 3.
1923	Projekte für Arbeiterhäuser der Firma Grohmann & Co. in Würbenthal.
1923-1924	Wohnung Dr. Baru, Wien XII, Schönbrunner Str. 217.
1924-1925	Gemeinde Wien, Bau Felix-Mottl Straße.
	Gemeinde Wien, Baublock Stromstraße.
1924-1925	Haus Knips, Wien XIX, Nußwaldgasse 22.
1924	Adaptierung der Kunsthandlung Nebehay, Kärntner Ring 7.
1924-1925	Intern. Kunstgewerbe-Ausstellung, Paris.

EHRUNGEN

1899	Verleihung des Titels eines Professors der Wiener Kunstgewerbeschule.
15. März 1901	Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens.
2. März 1910	Königlich Bayrischer Verdienstorden IV. Klasse mit der Krone vom hl. Michael.
17. Februar 1912	Verleihung des Titels eines Regierungsrates.
20. August 1912	Kommandeurkreuz des königlichen Ordens von Italien.
8. Oktober 1912	Königlich Sächsisches Offizierskreuz des Albrechtsordens.
16. April 1917	Kriegskreuz II. Klasse für zivile Verdienste.
14. Dezember 1920	Verleihung des Titels eines Dr.-Ing. honoris causa der Dresdner Technischen Hochschule.
17. Dezember 1920	Verleihung des Titels eines Oberbaurates.
5. März 1921	Ernennung zum auswärtigen Mitglied der Akademie der Künste in Berlin.
18. November 1926	Großes silbernes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich.
10. Dezember 1926	Verleihung des Kommandeurkreuzes, Ernennung zum Kommandeur der französischen Ehrenlegion.

HOFFMANN-SCHÜLER

Arthur Berger
Max Benirschke
Camilla Birke
Leo Blonder
Johann Bolek
Lotte Calm
Richard Dillenz
Christa Ehrlich
Bruno Emmel
Carl Fochler
Wilhelm Foltin
Mathilde Flögel
Adolf Holub
Philipp Häusler
Guido Heigl
Karl Hagenauer
Wilhelm Jonasch
Rudolf Jirasko
Hilda Jesser
Leopold Kleiner
Maria Likarz
Fritzi Löw
Walter Loos
Emanuel Margold
Arnold Nechansky
Hans Ofner
Hilde Polsterer
Carmela Prati
Felice Rix
Rudolf Sommerhuber
Irene Schaschl
Wilhelm Schmidt
Anny Schröder
Harry Täuber
Valerie Wieseltier
Eduard Wimmer
Karl Witzmann
Fritz Zeymer
Josef Zotti
Nora Zuckerkandl

NA1011.5 H58K5

a39001 003182287b